



**Universidade de
Aveiro**

Departamento de Comunicação e Arte

2016

**Ivete Maria Antónia Cândido John Cage e a notação gráfica: música e artes visuais
Vales nos anos 1950-60**



**Universidade de
Aveiro**

Departamento de Comunicação e Arte

2016

**Ivete Maria Antónia Cândido Vales John Cage e a notação gráfica: música e artes visuais
nos anos 1950-60**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, e coorientação da Professora Doutora Helena Maria da Silva Santana, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Aos meus irmãos, Hernane Vales, Teodoro Vales, Larsen Vales.

Pelo incentivo e esforço nestes dois anos do curso.

o júri

presidente

Prof. Doutora Graça Maria Alves dos Santos Magalhães
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da
Universidade de Aveiro

arguente

Doutor António Manuel Dias Costa Valente
Professor Auxiliar Convidado do Dep. Comunicação e Arte da
Universidade de Aveiro

orientador

Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da
Universidade de Aveiro

agradecimentos

Agradeço aos meus irmãos Hernane Vales, Teodoro Vales, Larsen Vales, pelo incentivo e esforço nestes dois anos do curso.

Agradeço ao meu orientador Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa, pela sua orientação, dedicação e pelo total apoio disponibilizado.

Agradeço a minha coorientadora Professora Doutora Helena Maria da Silva Santana, pelo apoio disponibilizado.

A Directora de Serviços de Acção Social da Universidade de Aveiro (SASUA), Dra. Anabela Oliveira, que orientou para que fosse possível a minha integração, beneficiar de auxílio aos níveis alimentar e de alojamento durante o período que decorreu a formação.

Aos serviços de acção social da Universidade de Aveiro(SASUA), por concederem auxílio aos níveis alimentar e de alojamento durante o período que decorreu a formação.

Aos meus colegas da turma pelo apoio durante o curso.

Ao Sr. Victor Vieira, funcionário do DeCA, pelo apoio em materiais durante a frequência do curso.

As senhoras que trabalham na cantina da Universidade de Aveiro, em especial a Sra. Madalena e aos funcionários da mediateca, pelo apoio que deram durante a frequência do curso.

A minha mãe, pelo apoio.

A Florbela Pais, funcionária do Vídeo Norte em Aveiro, pelo apoio.

A todos aqueles que contribuíram directa ou indirectamente para a concretização deste trabalho, o meu muito Obrigada.

palavras-chave

Arte contemporânea, música, notação gráfica

resumo

A presente dissertação propõe-se analisar as partituras de notação gráfica de Cage, desenvolvidas nas décadas de 1950-60 e sua relação com o movimento Fluxus. As inovações revolucionárias então desenvolvidas, especialmente no campo da música, contribuíram para um novo entendimento da relação entre compositor e intérprete, enquadrando o *conceito de obra aberta*. O Fluxus privilegiava os happenings e as performances interactivas, procurando eliminar a tradicional barreira entre artista e público e proclamando que “todo o ser humano é um artista”. As partituras de notação gráfica inserem-se num contexto que podemos classificar de *pós-moderno* e experimental preocupado em valorizar e relevar o “conceito”, mais do que os aspectos técnico-formais da obra musical.

keywords

Contemporary art, music, graphic notation

abstract

This thesis proposes to analyse Cage's graphical notation scores, developed in the 1950-60s and its relationship with the Fluxus movement. The revolutionary innovations then developed, especially in music, contributed to a new understanding of the relationship between composer and performer, and the concept of *open work*. Fluxus favoured the happenings and interactive performances, seeking to eliminate the traditional barrier between artist and audience and proclaiming "every human being is an artist". Graphical notation is part of an experimental and already *post-modern* context, more concerned with the "concept", than with the technical and formal aspects of the musical work.

INDICE

Prólogo

Capítulo 1: Introdução

- 1.1 Problemática e objectivos
- 1.2 Metodologia e organização da dissertação

Capítulo 2: John Cage, entre a música e as artes visuais

- 2.1 Cage, profeta da música experimental
- 2.2 Neo-dada, Rauschenberg e ligação com as artes plásticas
- 2.3 O silêncio e o ruído como música
- 2.4 Abertura da obra

Capítulo 3: O movimento Fluxus

- 3.1. Origens e influências
- 3.2 A importância da música
- 3.3 *Happenings*, performances e provocações

Capítulo 4: Partituras de notação gráfica

- 4.1 A música na Antiguidade clássica
- 4.1 Os neumas
- 4.3 A partitura moderna: séc. XVIII
- 4.4 Notação gráfica

Conclusão

Bibliografia

Prólogo

Sou proveniente de Maputo, a minha formação-base foi Licenciatura em Música, na Universidade Eduardo Mondlane. Um curso novo para o país e para a Província de Maputo, em particular. Implementado em 2006, frequentei o curso a partir de 2008. A peculiaridade deste curso era de, após a integração para a frequência do curso, a possibilidade por parte do aluno de poder adquirir não só conhecimento teórico, mas também conhecimento na vertente prática, ou seja para além de aprender disciplinas teóricas também tinha a possibilidade de poder se especializar num instrumento musical. Para mim, em particular para além de ter estudado disciplinas teóricas, a minha especialização foi em um instrumento de sopro(saxofone). Durante a aprendizagem do conteúdo musical e do instrumento em particular, fui percebendo que o conteúdo em si era sólido, isto é, exacto. Mesmo havendo numa primeira fase a absorção teórica, e em seguida a prática, que neste caso concreto seria para o instrumento musical(saxofone), notabilizava-se uma materialização deste conteúdo musical, ou seja, as regras por exemplo das escalas no seu todo deviam ser executadas exactamente como eram concebidas na teoria. Portanto, o conteúdo musical todo ele em si é por excelência exacto, sólido e por vezes até mesmo matemático, contrariamente ao que é notório em termos de conteúdo na Arte Contemporânea, ou pelo menos em algumas correntes dentro da arte contemporânea, como iria depois aperceber-me ao frequentar o Mestrado em Criação Artística Contemporânea, na Universidade Aveiro.

Durante a frequência de aprendizagem musical, assimilei esta teoria(contéúdos) e fui implementando na prática através do instrumento de sopro(saxofone), materializando assim por um tempo, este processo musical. Após a minha formação-base de Licenciatura em Música em 2014, em Setembro do ano seguinte surge-me a oportunidade de poder frequentar o Mestrado em Criação Artística Contemporânea. Para tal, tive que me deslocar do meu país, Moçambique para Portugal,

concretamente para a cidade de Aveiro, pelo facto deste curso pertencer à Universidade de Aveiro.

Não obstante, vindo de uma vertente musical com o objectivo de desenvolver e ampliar os conhecimentos sonoros dentro da arte no geral, ao frequentar as disciplinas deste Mestrado, com particularidade para a disciplina de Laboratório de Experimentação e Criação Artística (LECA), foram-me surgindo alguns questionamentos em torno da pluralidade do som. O primeiro trabalho feito por mim na disciplina de LECA foi o resultado da junção dos conceitos “Identidade/Eu sou um outro”. O trabalho era uma busca incontornável do resgate do som, emitido pelo saxofone na sua materialidade em termos de instrumento propriamente dito acompanhado com as suas regras musicais e ao mesmo tempo uma libertação para uma nova postura/performance de emissão sonora acrescido de um novo espaço identitário. Através desta performance, uma nova concepção e configuração de trabalhar o som surgiu, dando assim lugar a um novo fazer artístico e uma nova perspectiva do processo criativo.

Não obstante, uma outra experiência por mim assistida no ano seguinte em 2015, foi igualmente determinante no alargamento da minha visão do processo criativo, e daquilo que era possível fazer-se me termos de arte sonora. Tratou-se de uma apresentação/performance de instalação sonora, ocorrida durante uma residência artística em São Pedro do Sul¹. O protagonista da acção era o artista belga PierreBerthet, em que na sua apresentação performativa trabalhava variados timbres sonoros, emitidos por diversos objectos tendo como veículo principal de emissão do som o aspirador ligado. Para tal, utilizou plásticos, pedras sobre jornais e tubos de pequena dimensão todos estes colocados no chão, para que o ar emitido pelo aspirador ao passar por estes objectos mencionados provocasse som de diversos timbres.

¹Termas de São Pedro do Sul, 16-19 Abril 2015. Tratava-se de uma residência artística dirigida a alunos do Mestrado em CAC, da Universidade de Aveiro com o qual a associação cultural Binaural/Nodar tem uma parceria que decorre nos domínios da aprendizagem de linguagens da arte sonora e da ligação e reflexão entre criação artística e espaços territoriais específicos.

Após estas experiências artísticas, uma por mim vivenciada e outra assistida, fui percebendo que a emissão do som pode estar para além das regras musicais e que o espaço identitário para o objecto já não é o convencional. Esse facto levou-me a querer investigar mais, a confrontar-me com a obra de compositores de vanguarda, mais especificamente de música experimental, como John Cage, até chegar à “descoberta” de partituras de notação gráfica, as quais se afastavam de tudo aquilo que eu conhecia e tinha estudado em termos de escrita musical.



Fig.1. John Cage preparando um piano, 1947 (Foto: Irving Penn).

Capítulo 1: Introdução

O presente trabalho é resultado de uma investigação realizada ao longo de período em que frequentei um curso durante dois anos, no âmbito do Mestrado em Criação Artística e Contemporânea, do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, com finalidade de responder aos requisitos necessários à obtenção de grau de Mestre. Durante este percurso de frequência, a minha pesquisa tem vindo a debruçar-se acerca das partituras de notação gráfica de John Cage desenvolvidas no contexto da música experimental das décadas 1950-60 e do movimento Fluxus, os quais contribuíram um novo entendimento da relação entre compositor e intérprete. Tenho vindo ainda investigar a forma como o recurso ao elemento *acaso*, na materialização da obra, altera a relação entre público e obra, com consequências que se estendem muito para lá do campo da música (Eco, 1986). Procurei deste modo, investigar os pressupostos teóricos da obra de Cage, e o estabelecimento de uma relação entre estes e a arte do seu tempo. Procurei eventualmente compreender como uma nova forma gráfica (desenho) se tornou necessária à escrita de uma música que era também ela nova, i.e. de carácter experimental.

Portanto, com este estudo investiguei as diversas partituras de notação gráfica compostas por John Cage nos anos 60, como forma de perceber os níveis de liberdade interpretativa propostos nas partituras dessa época, em oposição ao rigor de uma notação que impõe e limita a produção de um sonoro concebido nas partituras ditas mais convencionais.

A pertinência de referenciar John Cage neste contexto, tornou-se importante pelo papel desempenhado por ele no que concerne a história da música. Pioneiro da música experimental, particularmente no que concerne ao uso de instrumentos não convencionais e não só, bem como instrumentos convencionais mas usados de forma não convencional (em exemplo o Piano Preparado – ver Figura 1). As suas composições tinham a peculiaridade da exploração dos elementos do acaso, no contexto da música experimental da vanguarda, como forma de promover a criação de obra onde a

indeterminação tem um papel fundamental. A indeterminação encontra-se presente não só na forma como aborda o processo de composição e criação, como nos materiais, nas formas e nos discursos que propõe ou elabora. No que é concernente à Arte Contemporânea, Cage aproximou a música e a dança baseando-se na casualidade e na independência recíproca. Na sua produção artística musical audiovisual, criou eventos *multimédia* (multi-meios) com o propósito de juntar e apelar a uma construção e fruição conjunta de todos os sentidos.

Entretanto, na pesquisa que realizei importou-me perceber o contributo de Cage para o movimento Fluxus.

Um dos ideais deste movimento era de transformar cada pessoa num artista e encontrar na música, um terreno propício de propagação desses valores. Seus ideais dentro do movimento Fluxus se fizeram sentir bastante, no que toca, como havia referido antes, à ideia de juntar o ouvido (som) com os outros sentidos através de eventos multimedios. Através da tecnologia electrónica, os artistas deste movimento consolidaram o propósito de convergir diversas linguagens e expressões artísticas num mesmo espaço. Esta produção se reflecte na concepção de que a vida é uma obra de arte e a obra de arte é vida dentro do processo musical.

A criação artística, neste contexto vai para além de produções de objectos, como por exemplo, pinturas, esculturas, ou então da performance. Traz-nos a ideia de um todo, ou seja, um conjunto de elementos condicionantes onde está incluída também a criação de condições ambientais como forma de nos proporcionar experiências inéditas e inovadoras.

Para mim, em particular, houve uma pertinência no estudo de Cage e das suas inovações revolucionárias no campo da música, pela necessidade de perceber o funcionamento das partituras da vanguarda, especificamente das partituras de notação gráfica. Entre os anos de 2008-2014 fui aluna do curso de Licenciatura em Música, na especialidade do instrumento de sopro (saxofone) pela Escola de Comunicação e Arte da Universidade Eduardo Mondlane em Maputo, Moçambique.

Deste modo, a minha formação-base foi em Música, em que seu conteúdo abrangente centrava-se unicamente na escrita clássica, isto é nas partituras convencionais. Por outro lado, a ligação de Cage a artistas de outras áreas, como o coreógrafo e bailarino Merce Cunningham, ou os artistas plásticos Robert Rauschenberg e Jasper Johnson, bem como a sua influência no movimento Fluxus, pareceram-me constituir um tema adequado num Mestrado em Criação Artística Contemporânea, que se caracteriza pela transdisciplinaridade, e por uma “visão alargada da actividade artística”.

1.1 Problemática e objectivos:

No âmbito da prestação de provas de Mestrado em Criação Artística Contemporânea, da Universidade de Aveiro, desenvolvi a presente dissertação consciente dos objectivos do Mestrado, das competências e das orientações que me foram transmitidas referentes aos conteúdos curriculares do mesmo.

Durante o percurso de frequência no Mestrado em Criação Artística Contemporânea, a abordagem em termos de conteúdo levou-me a fazer uma reflexão em torno deste, cujo resultado dessa reflexão foi notabilizado através dos trabalhos e projectos desenvolvidos neste Mestrado, particularmente nas aulas de LECA/ Laboratório de Experimentação e Criação Artística.

Numa primeira instância, os trabalhos desenvolvidos apresentavam uma bagagem inerente a questões musicais propriamente ditas, como por exemplo o uso simultâneo ou sequencial de diversas formas de organização do discurso, bem como as novas possibilidades de execução de um instrumento – Técnicas expandidas – possibilitadas por uma nova atitude compositiva e interpretativa, esses trabalhos fizeram com que seguisse um fio condutor que me remetesse à exploração aprofundada de questões sonoras propriamente ditas, uma vez que provenho de uma formação-base musical e que desde sempre tinha vindo a trabalhar com som mas, em submissão às regras musicais clássicas ou convencionais.

Nesse sentido, as minhas indagações têm vindo a ser em torno do som. De algum modo, a época contemporânea veio a ampliar a visão em termos de execução sonora

dos artistas que trabalhavam com estas questões, e que de alguma forma trouxeram uma nova vertente de trabalhar o som, que se reflectia também na maneira como estes artistas se apresentavam (performance). Enquanto que na época moderna os artistas ainda preocupavam-se em trazer uma sonoridade audível em termos de padronização sonora, que equivalesse aos auxílios (partituras) que acompanhavam o som, já no caso dos artistas contemporâneos (décadas de 1950-60 em diante), estes tinham a preocupação de trazer o som mas numa outra perspectiva, isto é, mais conceptual e também mais livre em termos de interpretação/performance. Umberto Eco (1986, pp. 212-216) em seu livro *Obra Aberta* utiliza a música do artista John Cage para exemplificar a importância da nova música experimental das décadas 1950-60 no campo musical e não só.

Não obstante, as reflexões feitas por mim em torno das questões sonoras, partiram desde o aparecimento de execuções sonoras padronizadas emitidas por um instrumento musical sob condução de regras musicais num determinado espaço convencional, até ao aparecimento de execuções sonoras mais abstractas utilizando ou não um instrumento musical convencional, aparentemente sem regras musicais padronizadas e nem espaço determinado convencionalmente.

Assim, procurei perceber o porquê do aparecimento das partituras de notação gráfica de Cage nos anos 1950 e 1960, e compreender melhor a sua utilização do elemento acaso, quer no âmbito compositivo (música aleatória) quer na performance – por exemplo através do uso não-convencional de instrumentos, como o Piano Preparado.

Objectivos:

Deste modo, enuncio seguintes objectivos que foram orientadores do meu trabalho de investigação.

- 1- Investigar o modo como as partituras de notação gráfica de John Cage, desenvolvidas no contexto da música experimental das décadas 1950-60, e do movimento Fluxus, contribuíram para um novo entendimento da relação entre compositor e intérprete.

- 2- Investigar a forma como o recurso ao elemento *acaso*, na materialização da obra, altera a relação entre público e obra, com consequências que se estendem muito para lá do campo da música.
- 3- Reflectir e investigar os pressupostos teóricos da obra de Cage, e estabelecer uma relação entre estes e a arte do seu tempo.
- 4- Perceber e compreender como uma nova forma gráfica (partituras de “notação gráfica”) se tornou necessária à escrita de uma música que era também ela nova, i.e. de carácter experimental.

1.2 Metodologia e organização da dissertação:

Tratando-se embora de uma dissertação teórica (e não teórico-prática, com componente projectual artística), este estudo não recorreu à clássica formulação de hipóteses, por se considerar que este tipo de metodologia nem sempre é o mais indicado para abordagem da arte contemporânea.

A investigação recorreu a métodos qualitativos, em especial à análise comparativa, característica das ciências histórico-sociais (Schneider e Schmidt, 1998). A impossibilidade de aplicar o método experimental às ciências sociais, reproduzindo em laboratório os fenómenos estudados, faz com que o método comparativo se torne um requisito fundamental em termos de objectividade científica, podendo aplicar-se seja a um evento singular, seja a séries de casos previamente escolhidos (Ibid.).

Assim, numa primeira fase procedeu-se à revisão de bibliografia existente. Num segundo momento, fez-se a comparação de diversos autores, confrontando e articulando conceitos. Todavia, a partir de certo momento senti necessidade de, para compreender melhor as particularidades de notação gráfica de John Cage, investigar a própria história da escrita musical, tal como se desenvolveu no Ocidente. Nomeadamente o aparecimento dos neumas na Idade Média, foi o ponto de partida para compreender a transformação evolutiva da notação musical. Procurei perceber deste modo, o processo evolutivo desde a Idade Média até à época dita clássica (c. 1750-1820), e à época contemporânea, em que no limite a notação tornar-

se-ia gráfica (Stockhausen, Iannis Xenakis, Cage, etc.), e por sua vez a música mais conceptual. Na verdade, foi a composição de obras de vanguarda, principalmente da música experimental, que determinou a necessidade dos novos sistemas de notação, já que se tornava difícil fazer-se a transcrição das novas peças e experiências sonoras utilizando partituras de notação convencional.

Deste modo, a presente dissertação organiza-se em três partes principais.

Após este primeiro capítulo de Introdução, o **Capítulo 2** intitula-se “John Cage, entre a música e as artes visuais”. O capítulo subdivide-se em três subcapítulos. O primeiro subcapítulo é referente às obras de Cage, em que retrata o percurso que teve desde os primeiros passos em termos composicionais até às obras mais conceituadas. Fala-se também das influências que teve, com particularidade para a filosofia *zen*, que posteriormente se reflectiu nas suas composições. O segundo subcapítulo dá ainda continuidade no que concerne as influências de Cage, fazendo-se menção para o Neo-dada e Rauschenberg como também com as artes plásticas. No terceiro subcapítulo fala-se do conceito de música na perspectiva de John Cage.

Seguidamente, o **Capítulo 3** trata do movimento Fluxus, seus ideais e objectivos, a importância da música para o movimento, bem como o papel do happening dentro do movimento.

O **Capítulo 4**, intitulado “Origens da notação musical”, pretende-se perceber o surgimento da notação musical ocidental para melhor se compreender o aparecimento da notação gráfica. Finalmente, esta dissertação contém ainda uma **Conclusão** e **Bibliografia**.

Capítulo 2: John Cage, entre a música e as artes visuais

2.1. Cage, profeta da música experimental



Fig. 2. John Cage, década de 1980

John Milton Cage Jr. foi um homem versátil. Nasceu em Los Angeles, em 1912, e faleceu na cidade de Nova Iorque, em 1992; tornou-se compositor, teórico musical, e artista contemporâneo dos Estados Unidos. Cage tem sido considerado um dos compositores norte-americanos mais influentes do último século. Na sua busca de novos caminhos para a música, notabilizou-se pelo uso não-convencional de instrumentos (e.g. piano preparado), bem como por ter desenvolvido actividade pioneira nas áreas da música concreta e música electrónica. De facto, foi um dos primeiros a elevar o ruído ao estatuto de música, fazendo mais tarde o mesmo com o silêncio, numa peça que ficou famosa, 4'33".²

Cage foi muito influenciado pela leitura de Tolstói e do escritor americano do séc. XIX, Henry Thoreau, vindo por seu intermédio a aproximar-se da filosofia anarquista, a qual continuaria a interessá-lo ao longo da vida (Reszler, 1977: p. 96). A sua recusa da autoridade e espírito de rebeldia estão bem patentes num episódio de 1930, que determinou o seu abandono dos estudos na universidade, e que descreve assim (Cage, 1991):

² Apresentada pela primeira vez em 29 de Agosto de 1952, em Woodstock, NY por David Tudor, num recital de música contemporânea para piano.

“I was shocked at college to see one hundred of my classmates in the library all reading copies of the same book. Instead of doing as they did, I went into the stacks and read the first book written by an author whose name began with Z. I received the highest grade in the class. That convinced me that the institution was not being run correctly. I left.”³

Durante quase dois anos, entre 1930 e 1931, Cage viajou pela Europa experimentando diversas expressões artísticas, da pintura à música, passando pela poesia. Vive vários meses em Paris, visitando diversos outros locais em França, Alemanha e, especialmente, Espanha (ilha de Maiorca), onde deu os primeiros passos na composição.

De regresso aos EUA, teve como professores Henry Cowell e Arnold Schoenberg, conhecidos pelas suas inovações radicais em matéria de composição musical. No entanto, pode considerar-se que as suas maiores influências advêm da cultura oriental. Assim, foram os seus estudos da filosofia hindu e do budismo Zen que acabaram por conduzi-lo a pesquisas com o acaso e a música aleatória, que começou a compor nos inícios da década de 1950. Também o *I Ching* ou *Livro das Mutações*, um texto clássico chinês de data imprecisa, tornou-se um seu auxiliar constante como ferramenta de composição.

Como referido, durante o seu percurso Cage teve influências das filosofias orientais, particularmente da filosofia budista Zen. Esta palavra “Zen” de origem japonesa significa meditação, ou seja, o conhecer a si mesmo através de si próprio, levando assim, o ser humano a experienciar e pensar no presente.

³Tradução livre: “Fiquei chocado ao ver, na faculdade, uma centena de colegas meus na biblioteca, todos eles a lerem exemplares do mesmo livro. Em vez de fazer como eles, dirigi-me às estantes e li o primeiro livro escrito por um autor cujo nome começava por Z. Recebi a nota mais alta da turma. Isso me convenceu de que a instituição universitária não estava a ser dirigida de forma correta. Fui-me embora.”



Fig. 3. Cage e o mestre zen D.T. Suzuki; encontro no Japão, em 1962.

Zen é considerada uma prática, proveniente da religião budista, que vai para além do mero hábito e fenómeno cultural. Pois representa uma especificação do budismo que teve as suas raízes há séculos, e que veio a influenciar as culturas japonesa e chinesa. Dentro desta prática, existe uma atitude de aceitação da vida, de forma imediata, sem contudo, procurar explicações como resposta. O Zen sustenta ainda a presença divina e sua aceitação em todas as coisas.

“...e esta aceitação, com perfeita serenidade, do não-senso do mundo, resolvendo-o numa contemplação do divino, pode parecer o caminho para uma sublimação da neurose do nosso tempo.” (Eco, 1986, p.215)⁴

Entretanto, John Cage considerado profeta do uso do acaso e da indeterminação em música, utilizou vários elementos do Zen para a feitura das suas composições.

“São conhecidos seus concertos em que dois executantes, alternando emissão de sons com longos períodos de silêncio, extraem do piano as sonoridades mais heterodoxas, dedilhando suas cordas, percutindo seus dedos...num comprimento de onda escolhido

⁴ Na Psicanálise, “sublimação” significa: defesa do eu pela qual, na ausência de bloqueio neurótico, as pulsões pré-genitais são integradas na personalidade, graças à substituição dos seus fins e dos seus objetivos primitivos por fins e objetivos que representam um valor social positivo. (Dicionário Infopedia, disponível online: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sublima%C3%A7%C3%A3o>

ao acaso, de maneira a poder inserir qualquer contribuição sonora (música, palavra ou distúrbio indistinto) ...” (Eco, 1986 p.212)

Uma outra influência foi, como se referiu, o *I Ching*, cuja primeira tradução completa para inglês data de 1950⁵, precisamente a época em que Cage principiava a sua exploração do elemento acaso na música. O *I Ching* é um livro com mais de 3 000 anos, composto de diferentes elementos pois foi escrito ao longo de várias épocas. Houve um período em que era considerado mais como um livro de filosofia tradicional chinesa, porém mais tarde passou a ser usado sobretudo como oráculo, isto é como livro de adivinhação e magia. Cage utiliza-o como ferramenta para explorar o acaso na composição musical. Colocando perguntas ao livro (de um modo semelhante à sua utilização como livro de adivinhação), Cage compunha depois as suas peças a partir do resultado obtido. A peça para piano solo *Music of Changes*, de 1951, é talvez o exemplo mais conhecido desta técnica compositiva.

2.2 Neo-dada, Rauschenberg e ligação com as artes plásticas

John Cage, como mencionado acima, foi um artista multifacetado e versátil, com interesse por diferentes expressões artísticas. Deste modo, teve um papel fundamental, por exemplo, no desenvolvimento da dança moderna através de sua associação e colaboração com o coreógrafo Merce Cunningham.⁶ Por outro lado, Cage influenciou e recebeu também influências com o contacto que teve com as artes plásticas, em especial os pintores Robert Rauschenberg e Jasper Johns, cujos nomes aparecem por vezes associados à Arte Pop, mas que é mais correcto classificar como Neo-dada, um subgénero da Pop (Lucie-Smith, 1996, p. 232).

⁵*I Ching* foi inicialmente traduzido do chinês para o alemão por Richard Wilhelm, em 1923. A tradução inglesa, da autoria de Cary F. Baynes, foi feita a partir do alemão e o livro editado em Nova Iorque, por PantheonBooks, 1950.

⁶Mercier Philip Cunningham (1919–2009), foi um importante bailarino e coreógrafo norte-americano de vanguarda que desenvolveu colaborações frequentes com artistas de outras disciplinas, e.g. artistas plásticos como Robert Rauschenberg e Jasper Johns, e músicos como David Tudor ou John Cage. Foi companheiro romântico de Cage até à morte deste.

O Neo-dada ou neodadaísmo refere-se a um conjunto de manifestações artísticas, como artes sonoras e visuais que integra os estilos, métodos provenientes do dadaísmo. Não apenas o elemento irreverente, de coleção de refugo e “objectos encontrados”, mas também a própria crítica à ideia de que possa existir uma hierarquia de materiais, ou de que a pintura tenha necessariamente de ser feita usando tinta e tela (Lucie-Smith, 1996, p. 232). No neodadaísmo o importante era a produção da obra de arte e não o conceito que tenderia a produzir a obra. Os artistas do neodadaísmo pretendiam superar os conceitos tradicionais de estética, as formas mais comuns dentro da produção da arte, através da utilização de materiais modernos do imaginário popular. Por sua vez, estes artistas ao indagarem sobre a noção de arte e a respectiva função dentro do meio social do universo artístico, produziam obras que fossem interventivas e que transmitissem este questionamento.

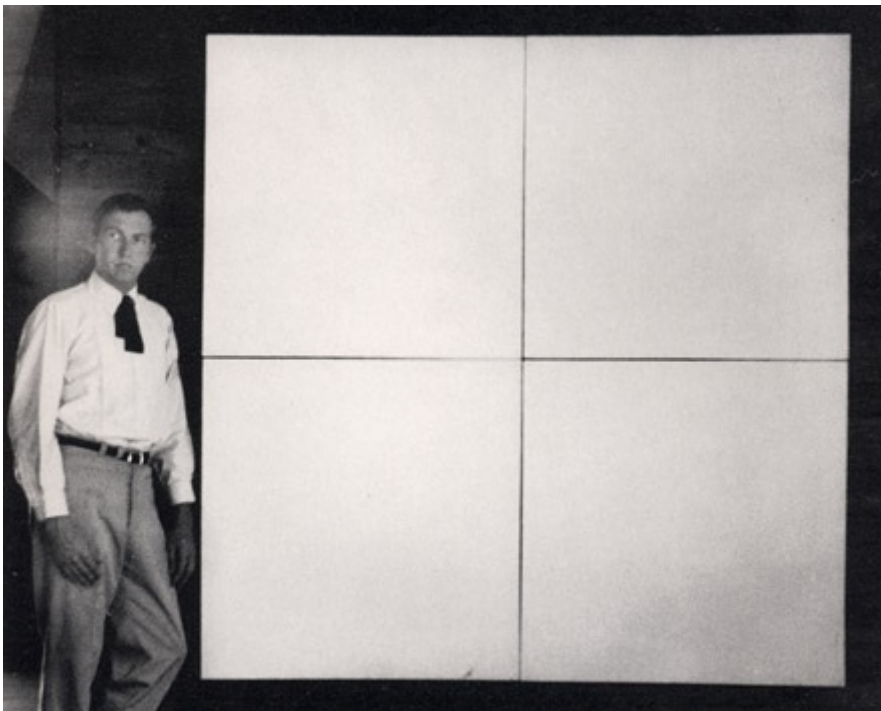


Fig.4. Robert Rauschenberg, *White Painting*, 1951 [quatro painéis]

No Verão de 1951, Robert Rauschenberg pintou um conjunto de telas totalmente brancas, que intitulou *White Paintings*, e que causaram grande controvérsia, mesmo antes de serem exibidas, o que apenas viria acontecer em 1953. (Guggenheim, s.d.) Estas telas brancas foram uma fonte de inspiração para John Cage em sua composição

4'33s" (onde vigora o silêncio), por se apresentarem numa superfície fluente, e pelo facto de não haver uma maneira específica de contemplação. Enquanto alguns apenas viam nas pinturas brancas um absoluto vazio, uma destruição dadaísta, outros, como Cage, compreenderam que estas podiam funcionar como écrans hipersensíveis, receptores de luz, sombra, pequenos reflexos. Alterações na luz da sala, até mesmo a quantidade de pessoas presentes na exposição, eram suficientes para afectar e alterar a superfície branca. Cage tirou daqui inspiração para desenvolver, no ano seguinte, a noção de silêncio vs. som ambiente, na música, com a célebre peça 4'33" (Guggenheim, s.d.). No entender de Cage, branca é a pintura por abarcar todas as cores; assim como o silêncio abarca todos os sons, que neste caso considera música.

Uma outra influência importante foi, porém, a experiência de Cage quando visitou a câmara anecóica, na Universidade de Harvard, de que falaremos a seguir.

2.3 O silêncio e o ruído como música

O silêncio e o ruído estão aliados a John Cage. Ele foi considerado um dos compositores pioneiros da música aleatória, cuja base deste estilo musical era o acaso. Segundo Heller (2008, p.31), *"as obras de Cage não demonstram conceitos: o conceito apenas aponta uma direcção inicial, que pode mudar a qualquer momento."* O elemento "acaso", tornou-se notório em sua composição 4'33" de 1952, em que o intérprete não definia os parâmetros da composição. Unicamente se encontra determinado que a peça engloba 3 andamentos e que é para conjunto de instrumentos "Tacet". Assim sendo todo o sonoro se torna possível e a reversão uma realidade. Do silêncio emerge o sonoro.

Esta composição tornou-se referência, pois estava patente a relação de silêncio e ruído (sons ambiente). Foi apresentada pela primeira vez por David Tudor em 29 de Agosto de 1952, em Woodstock, Nova Iorque num recital de música contemporânea para piano. Um segundo exemplo é a interpretação de William Marx desta composição em 2010 (Fig.6), também no piano. Contudo, é de referir que a composição foi concebida para ser executada para qualquer instrumento, ou conjunto de instrumentos, musical.



I
TACET
II
TACET
III
TACET

Fig. 5.interpretação de David Tudor, em 1952, e versão da partitura.

A partitura da obra contém três movimentos:

O intérprete ao entrar no palco, recebe os aplausos do público, senta-se em frente ao instrumento (piano), coloca o pé direito no pedal do piano, abre o livro da partitura e coloca os óculos.

No *primeiro movimento* o intérprete pega no metrônomo, fecha a tampa do piano, liga o metrônomo e começa a contar o tempo correspondente a 30". Em seguida desliga o metrônomo, volta a abrir a tampa do piano e descontraí-se.

Passando em seguida para o *segundo movimento*, o intérprete fecha novamente a tampa do piano, liga o metrônomo e faz a contagem do tempo durante 2'23". Neste momento de silêncio, ouve-se o som do ambiente vindo da sala. Após o término da contagem do tempo, desliga o metrônomo, volta a abrir a tampa do piano e novamente se descontraí.

Na transição do movimento anterior para este movimento que é o *terceiro*, ouve-se o som ambiente (tosse do público) vindo da sala. Em seguida, o intérprete pega no

metrônomo, fecha a tampa do piano, e volta a ligar o metrônomo. Faz a contagem do tempo correspondente a 1'40". Ao terminar a contagem, desliga novamente o metrônomo, abre a tampa do piano, fecha o livro das partituras, tira os óculos e encerra a sua performance, ouvindo-se assim aplausos do público.

É importante referir que, para a concretização da composição desta obra 4'32", Cage recebeu influência da visita que fez a câmara anecóica na Universidade de Harvard em 1951. Ele próprio descreve desta forma o episódio:

"Para certos fins de engenharia, é desejável ter uma situação tão silenciosa quanto possível. Tal recinto é chamado de câmara anecóica, suas seis paredes são feitas de um material especial, um quarto sem ecos. Entrei em um destes na Universidade de Harvard há vários anos atrás e ouvi dois sons, um alto e outro baixo. Quando os descrevi para o engenheiro encarregado, ele me informou que o alto era o meu sistema nervoso em operação, o baixo, o meu sangue circulando. Até que eu morra haverá sons. E eles continuarão depois de minha morte. Não é necessário temer pelo futuro da música." (Cage cit. por Cavalheiro, 2007, p.3).

Ora, em teoria, esta câmara isolava qualquer tipo de ruído externo de modo que houvesse um silêncio absoluto. Porém, *"Cage constata que o silêncio existe, mas não no entendimento de ausência de sons, mas como variações de silêncio."* (Cavalheiro, 2007:3)

Na concepção de Cage existia o silêncio silencioso, em que a pessoa diante de uma ausência de intencionalidade não conseguia ouvir muitos sons, comparativamente ao silêncio ruidoso, em que a pessoa mesmo não tendo intenção, conseguia ouvir muitos sons, mas com a particularidade de não perceber o sentido deles.

Cage ao fazer a experiência de entrar dentro da câmara anecóica, apercebeu-se que não conseguia escutar o suposto "silêncio" absoluto, devido aos ruídos vindos do seu próprio corpo, como por exemplo o som do sangue do seu corpo e os batimentos cardíacos relativos à funcionalidade do seu sistema nervoso. Isto porque, no acto da experiência, Cage ao tentar confirmar a existência do silêncio, não contava que nesse processo, pudesse ouvir os ruídos provenientes do seu próprio corpo, estando dentro

da câmara num silêncio absoluto. Esses ruídos ouvidos por ele dentro da câmara eram até certo ponto, resultado do acaso.

Também no acto da execução performativa 4'33", por David Tudor constatou-se na sua apresentação silenciosa, os elementos do acaso, vindos do público, referenciando concretamente o som ambiente. O público também deu o seu contributo neste acto performativo. Ao conjunto desses elementos Cage designava por música. Para ele, o silêncio e o som seriam pontos de partida, para estarmos diante de uma composição musical.



Fig.6. William Marx interpretando 4'33" no McCallum Theatre de Palm Desert, Califórnia, em 2010.

2.4. Abertura da obra

Umberto Eco (1986, pp. 212-214), em seu livro *Obra aberta*, utiliza a música de John Cage como um dos melhores exemplos da abertura da obra de vanguarda, a partir das décadas de 1950-60, e da importância (no caso da música) do papel do intérprete, como o co-criador de uma obra.

Na perspectiva de Eco, o autor de uma obra antes de criá-la, tenciona que a obra seja aberta (característica fundamental da obra). Contudo, cada vez que este autor vai criando várias obras, neste caso concreto as composições musicais, o intérprete tem possibilidade de escolha das sequências possíveis e de fazer a definição, por exemplo, da duração dos sons, da própria interpretação musical. Desta maneira, esta execução exercida por parte do intérprete considera-se um acto de criação. Se o autor ou compositor recebe o título de criador da obra, podemos dizer que o intérprete é também um co-criador. Com relação à música convencional, tanto o sistema de escrita (partitura), assim como a sua sonoridade, ambos são executados pelo intérprete, mas de forma rigorosa, ou seja, o executante procura interpretar a partitura exactamente como ela está escrita. O autor ou compositor da obra, por sua vez, tem também a tarefa, de criar a composição, de forma rígida e fechada, sem nenhuma possibilidade de acréscimo, de modo a que o intérprete possa executá-la também dentro destes parâmetros.

A música experimental da vanguarda, que teve como pioneiro John Cage, veio revolucionar a concepção e a criação musical no seu todo, partindo das partituras até à própria sonoridade. Nesse sentido, o novo sistema de escrita “gráfica” desenvolvido por Cage e outros compositores apresentava signos que eram menos convencionais, e por consequência produziam também uma sonoridade menos previsível, ou seja, uma estrutura sonora mais aberta.⁷ Como refere Quaranta (2008, p.42):

“No caso das partituras de notação gráfica, como algumas obras da música aleatória, a falta de especificidade é justamente o objectivo do compositor, que utiliza uma escrita ambígua para estimular o intérprete a realizar escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes”.

A relação compositor e intérprete neste campo vai para além da relação encontrada em músicas convencionais. O papel do compositor na vertente da música experimental, particularmente na criação da obra ou composição, era de fazer um plano de acção em forma de texto, de maneira que as instruções musicais contidas no texto, em forma de acções performáticas levassem ao intérprete a fazê-la, colocando

⁷ Este assunto será desenvolvido mais à frente.

também a sua criatividade. Por exemplo, o intérprete deve executar diferentes acções sequenciais, escritas sem o signo musical na partitura. O resultado desta criatividade do intérprete, leva a própria composição em si a tomar um rumo diferente do convencional, ou seja, o intérprete não só executa as instruções, mas também coloca a sua criatividade, apresentando-se com uma performance única tornando assim a composição em si, menos previsível ou mais aberta.



Fig. 7. Umberto Eco

Segundo Eco (1986), na relação autor / intérprete o autor busca o papel de criador da obra, e o intérprete, por sua vez, torna-se co-criador por fazer a interpretação da obra mas de forma criativa, isto é, colocando também a sua criação no momento da interpretação simultaneamente. Por um lado a obra torna-se ambígua, quando existe um diálogo criativo entre o autor ou compositor da obra, que estabelece o signo, e o intérprete que faz a decodificação do signo, mas com variadas possibilidades de interpretação. Por outro lado, a obra em si torna-se “aberta” quando não possui apenas uma interpretação, isto é, o criador possui a paternidade da obra, e o intérprete, por sua vez, segue as instruções da obra, onde ao fazer isso, está também a fazer a sua interpretação, participando assim, de forma activa na construção final da obra. Contudo, os dois criadores da obra, o autor ou compositor e o intérprete, ambos encontram-se diante, não de “uma obra” ou uma composição, mas de várias obras ou composições contidas numa só simultaneamente.

“...não sabe exactamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo...e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma, que é a sua forma,

ainda que organizada por outra, de um modo que não podia prever completamente...”(Eco,1986,p.62).

Para Eco, mesmo que as obras convencionais não apresentem intencionalidade de abertura por parte do criador, elas de alguma forma possuem uma certa abertura. Por outras palavras, toda a obra de arte é ambígua, com múltiplas possibilidades de leitura. A *“abertura é a condição de toda fruição estética... [e a obra é] ‘aberta’...mesmo quando o artista visa a uma comunicação unívoca e não ambígua.”* (Eco,1986,p.89)

Contudo, o intérprete diante de uma partitura de notação gráfica, da música experimental da vanguarda, tem mais liberdade de interpretação e performance, relativamente a uma partitura de música convencional. Ou seja,

“Cada performance é um ato único e irrepetível e apresenta certa margem de imprevisibilidade;no entanto na interpretação de obras cuja escrita possui um grau menor de especificidade a imprevisibilidade é ainda maior.” (Quaranta,2008,p.33)

Esta dimensão de indeterminação e abertura da obra foi muito importante para o movimento Fluxus, que teve em John Cage uma figura inspiradora. Não só o intérprete/performer, também o público ou espectador que deixa de ser passivo e busca o papel de activo, isto é, de espectador-participante, colaborando assim na feitura da obra. Isto sucede nos *happenings* e noutras manifestações artísticas típicas do movimento Fluxus, mas estava já presente na peça musical de Cage, *4’33”* como ficou dito acima: o público, com a sua presença na sala, é responsável pelo som do ambiente que é parte integrante da obra.

3. O movimento Fluxus

3.1. Origens e influências

O Fluxus foi um movimento artístico da década de 1960 e primeira metade da década seguinte, que pretendia “negar as barreiras entre os distintos campos e expressões artísticas, procurando potenciar e despoletar a criatividade latente no ser humano. Tornou-se assim evidente o parentesco com as práticas Dada, na sua intenção de negar o objeto artístico, colocando-se contra a utilização da arte como mercadoria.”⁸

O Fluxus privilegiava sobretudo os *happenings* e as performances interativas, onde o público era convidado a participar, mas também a videoarte e a poesia de vanguarda. O movimento tinha um objectivo eminentemente social, na medida em que procurava, não só levar a arte a um público mais vasto, mas eliminar a tradicional prática técnico-artesanal do artista especializado, desenvolvendo uma espécie de estética do “Faça você mesmo” (Almeida, 2012: 155). Pretendia, desta forma, a “diminuição da distância entre especialista e não especialista”, na convicção de que, como dirá Joseph Beuys, “todo o ser humano é um artista” (cit. por Almeida, 2012: 156).

⁸“Fluxus” in Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. [consult. 15 Março 2016]. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$fluxus](http://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$fluxus)



Fig.8.Yoko Ono, *Cutpiece*, 1964, Tóquio

Embora essencialmente centrado na Alemanha e EUA (Bosser, 1998: 247), o grupo incluía diversas outras nacionalidades. Assim, dentre os artistas que integraram este movimento destacam-se o lituano Georges Maciunas, o coreano-americano Nam June Paik (videoarte e instalação), a japonesa Yoko Ono (arte conceptual e performance), o francês Ben, e os alemães Wolf Vostell e Joseph Beuys. Para além de artistas plásticos, o Fluxus integrava também músicos, como os compositores norte-americanos Dick Higgins, George Brecht e La Monte Young, a violoncelista Charlotte Moorman e, como personagem quase tutelar, John Cage.

O surgimento do movimento Fluxus por volta dos anos 1960, deveu-se as influências do dadaísmo, especialmente as contribuições do artista Marcel Duchamp, bem como do construtivismo soviético (arte para o povo), e da filosofia zen, através de John Cage (Zanini, 2004: 11).

O dadaísmo pode definir-se como um “movimento de vanguarda surgido durante a Primeira Guerra Mundial (1916), responsável pela valorização de novas técnicas e conceitos artísticos (performance, colagem, ready-made, etc.), que se caracterizou

pela recusa radical das formas tradicionais de produção artística e pela denúncia do absurdo e da irracionalidade da civilização ocidental”.⁹

Foi um movimento internacional, mas inicialmente teve como principais pólos Zurique, na Suíça, e a cidade alemã de Berlim. Marcel Duchamp inserido dentro deste movimento, criou o conceito *ready-made* para transmitir a ideia de que os objectos comuns poderiam ser transformados em obras de arte. Deste modo, Duchamp seleccionava objectos do cotidiano, sem levar em conta o seu valor estético, e fazia exposições em museus ou galerias valorizando-os como obras de arte.



Fig.9.Fonte (1917), de Marcel Duchamp

Tomemos como exemplo o urinol de cerâmica, voltado ao contrário, com o título *Fonte*. A obra de arte de Duchamp foi enviada em 1917 para uma exposição de arte moderna, na Sociedade Artistas Independentes, em Nova Iorque. Após acesa discussão, a peça foi tratada como um mictório, isto é, a obra não chegou a ser exposta, foi deixada de lado. No entanto, esta obra fez com que as pessoas reflectissem acerca dela. Se o mictório não poderia ser obra de arte, e por sua vez, se o dono do mictório poderia ser chamado e considerado de artista.

⁹“**Dadaísmo**” in Dicionário da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. [consult. 15 Março 2016]. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/dadaísmo>

Deste modo, as obras de Duchamp provocaram uma reavaliação do conceito de arte, e não só, também do papel do próprio artista.

O movimento Fluxus apresenta características muito semelhantes “...*de la anulación de distancias entre lo estético y real, a la declaración dadaísta de la realidad en obra de arte.*” (Fiz, 1988: 194)

Embora de forma diferente, encontramos também na *action painting* de Jackson Pollock a ideia de que o mais importante no quadro era o processo da pintura, os materiais utilizados, e não necessariamente o resultado final. Pollock equiparava o quadro a um palco de acção artística.

“...*para Pollock importaba más la acción pictórica que el producto terminado; el acto de la acción pasaba cada vez más al primer plano.*” (Fiz, 1988: 195)

Pollock ao pintar o quadro utilizava uma técnica designada por *dripping* ou *gotejamento*, sem o auxílio de pincéis. Pollock pintava com a tela no chão, para que pudesse se sentir dentro do quadro.



Fig.10. “*action painting*” do pintor Jackson Pollock

3.2 A importância da música

O termo *Fluxus* provém do latim que significa “fluxo, corrente, mudança”. Este termo aparece pela primeira vez aquando dos concertos e performances organizados por Georges Maciunas na sua galeria AG em Nova Iorque (Bosseur, 1998: 249), e depois foi utilizado como título de uma revista.

Considerado o iniciador do movimento, G. Maciunas (1931-1978) era de origem lituana e designer de profissão, era um autêntico utopista (embora os seus detractores nele vissem uma espécie de “comissário do povo”, muito influenciado pelos movimentos culturais soviéticos (Bosseur, 1998: 246). Segundo o próprio Maciunas, as suas acções derivavam “das qualidades monoestruturais e não teatrais de um simples acontecimento natural, de um jogo ou de um gag. É a fusão de Spike Jones, do vaudeville, do gag, dos jogos infantis e de Duchamp.” (cit. por Bosseur, 1998: 247).

Como referido acima, o movimento Fluxus manifestava-se em performances interactivas onde o público também participava, happenings (englobava dança, arte e teatro), as instalações, e integrações de diferentes linguagens como artes plásticas, música, dança, cinema.

George Maciunas fez na Alemanha em 1962 a divulgação pela primeira vez da revista da arte da vanguarda “Fluxusnewsletter”. Pode mesmo considerar-se que o movimento Fluxus teve o seu nascimento “oficial” no “Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik” (“Festival Internacional Fluxus de Música Novíssima”) em Wiesbaden, na Alemanha em 1962. Deste festival constavam catorze concertos de músicos e artistas de diversas nacionalidades, havendo ainda a execução de peças de compositores ausentes, como John Cage (Zanini (2004:13).

George Maciunas organizou em 1961 e 1963 vários festivais em cidades diferentes na Europa, em que artistas de toda parte do mundo apresentaram suas obras artísticas, obras essas que quebravam com as barreiras entre a arte e a não-arte. Assim, por exemplo em França, pode citar-se o Paris-Fluxus Festival, Festum Fluxorum, organizado em Dezembro de 1962, bem como o Flux-Nice em Julho de 1963, com peças de rua

montadas por Maciunas no café Provence, e por Ben (n.1935)¹⁰ na Promenade des Anglais, e um concerto Fluxus.

De referir que um dos propósitos deste movimento, era de transformar cada pessoa num artista. Além disso, procurava inserir a arte na vida cotidiana das pessoas. Maciunas defendia que as pessoas deveriam compreender a arte de maneira que esta arte pudesse ser exercida por todos e que tudo poderia ser arte.

George Maciunas escreveu o manifesto do grupo em 1963, feito através de significados que tinham sido retirados do dicionário e de colagens.

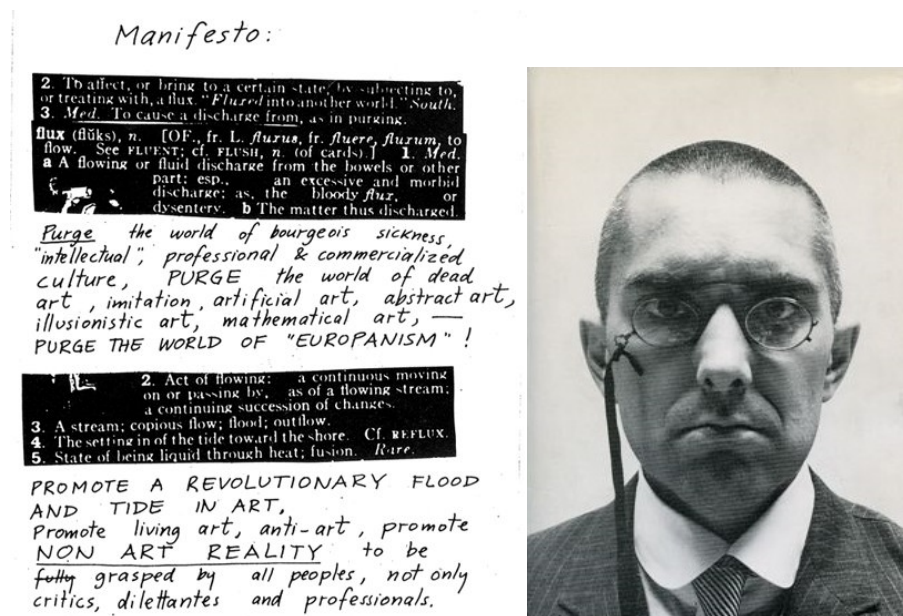


Fig.11. manifesto do movimento Fluxus

Fig.12. Georges Maciunas, fotografado c. 1972

"Livrem o mundo da doença burguesa, da cultura 'intelectual', profissional e comercializada. Livrem o mundo da arte morta, da imitação, da arte artificial, da arte abstrata... Promovam uma arte viva, uma antiarte, uma realidade não artística, para ser compreendida por todos, não apenas pelos críticos, diletantes e profissionais... Aproximem e amalgamem os revolucionários culturais, sociais e políticos em uma frente unida de ação."

¹⁰ pseudónimo de Benjamin Vautier, artista francês de origem suíça.

O movimento Fluxus com base nesta concepção procurava divulgar a arte de modo que o foco fosse a criatividade e não simplesmente o papel do artista; procurava incentivar o lema “faça você mesmo” (Almeida, 2012: 155). A criação das obras era de forma conjunta, isto é, em conjunto, uma vez que utilizavam materiais do cotidiano para se distinguir da arte dos museus e galerias, que estava sob comando da burguesia.

Deste modo, o movimento Fluxus contestava a comercialização da arte. Por outro lado, estava patente no movimento a influência proveniente do construtivismo russo, no que era concernente à reflexão por parte dos elementos do movimento com relação a participação política dos artistas e a função dos mesmos na sociedade.

Não obstante, e como foi já mencionado, a figura de John Cage e as suas respectivas composições foram importantes para o movimento Fluxus. Como refere Fiz (1988: 194): *“El estímulo proviene del trabajo musical de John Cage, que desde hacía algún tiempo venía utilizando tanto el azar como los sonidos “no artísticos”.*

Cage criou composições aleatórias e não-narrativas, em que ao colocar no seu trabalho sons ambiente e o acaso, exercia assim um diálogo com o cotidiano. Deste modo, as suas obras tornaram-se inspiradoras para os artistas posteriores, que também tinham como objectivo em suas obras dialogar com o cotidiano. John Cage deu aulas de composição em Música Experimental em New School for Social Research, de Nova Iorque entre 1958 e 1960. Personalidades ligadas ao Fluxus, como os compositores Dick Higgins e George Brecht, assim como o artista plástico Allan Kaprow, um dos inventores do happening, foram alunos de John Cage. (Almeida, 2012: 157; Bosseur, 1998: 241).

De referir que muitos desses alunos que tiveram uma influência determinante por parte de John Cage, eram também artistas plásticos, sem grandes conhecimentos musicais. O facto de o curso não possuir pré-requisitos permitiu-lhes tomar contacto com a música experimental da vanguarda, em especial com a prática composicional de

Cage, que não distinguia entre “ruído” e som musical, e introduzia elementos de indeterminismo, “música concreta” e notação gráfica. É importante salientar que a música teve grande importância para o movimento, especialmente na fase “proto-Fluxus” entre 1961 e 1964: *“o universo altamente codificado da Música será eleito pelos fluxistas como terreno ideal para propagar a sua transgressão dos valores”* (Almeida, 2012: 156).

Em 1962, Maciunas encontra Wolf Vostell (1932–1998) em Berlim, quando este prepara o concerto “Neo-Dada in der Musik” para a cidade de Dusseldorf. Desde 1954 que Vostell vinha produzindo as suas *dé-coll/age*.¹¹ Maciunas propõe-lhe colaboração e que o acompanhe na série de concertos da “Festa Fluxorum” previstos para Berlim, o que acaba por não se concretizar (Bosseur, 1998: 250). Aliás, houve alguma demarcação dos alemães Vostell e Beuys, com um percurso individualizado que se afastou por vezes do projecto global de Fluxus. Maciunas escreve a Vostell em 1964: “Fluxus é como um colectivo (como um kolkhoze) e não qualquer coisa como um segundo eu. Nesse sentido, Fluxus distingue-se da tua *dé-coll/age*” (cit. por Bosseur, 1998: 250).

Também o escultor e performer Joseph Beuys (1921–1986), que prepara o programa da “Festum Flexorum” na sua escola em Dusseldorf, em Fevereiro de 1963, marcará a sua distância relativamente a certos aspectos do movimento Fluxus. *Eurásia, Sinfonia Siberiana* (1963), apresentada em Dusseldorf foi a primeira acção Fluxus de Beuys. Começava por um solo de piano, após o que se escutava uma peça de Satie, enquanto Beuys suspendia uma lebre morta num quadro preto. Um fio metálico, servindo de condutor ligava o piano à lebre. Porém Beuys recusa uma interpretação demasiado “dadaísta” para esta peça:

“Quero exprimir uma relação significativa, plena de conteúdos, que diz respeito ao nascimento e à morte; a conversão em matéria da lebre que aparece aqui, realmente, pela primeira vez, neste concerto. Isto não tem nada a ver com essas acções Neo-dada para espantar o burguês”. (cit. por Bosseur, 1998: 251).

¹¹ O termo descreve o processo de rasgar/arrancar cartazes de rua, recombinao-os em novas imagens.



Fig.13. Joseph Beuys, *Eurasia Siberian Symphony* 1963 -1966. Instalação /mixed media.
183 x 230 x 50 cm, Nova Iorque, MoMA The Museum of Modern Art
<http://www.moma.org/collection/works/81154?locale=pt>

3.3 Happenings, performances e provocações

Uma outra vertente do Fluxus, que continua aliás uma tradição dadaísta, era a prática sistemática da provocação e interacção com o público. De facto, essa interacção podia ocorrer de duas formas: participação e integração do público no evento (happening, acção poética, concerto), como referido acima; ou um despertar de consciências, geralmente conseguida através de um simples acto provocatório.

O inventor do termo “happening” foi Allan Kaprow (1927–2006), que o descreve como um ambiente que inclui uma dimensão temporal e se inscreve num lugar não reservado à arte; tem geralmente carácter de evento único (cit. por Bosseur, 1998: 240) De facto, pode constatar-se doravante um deslocamento do polo de interesse, do objecto para a acção.

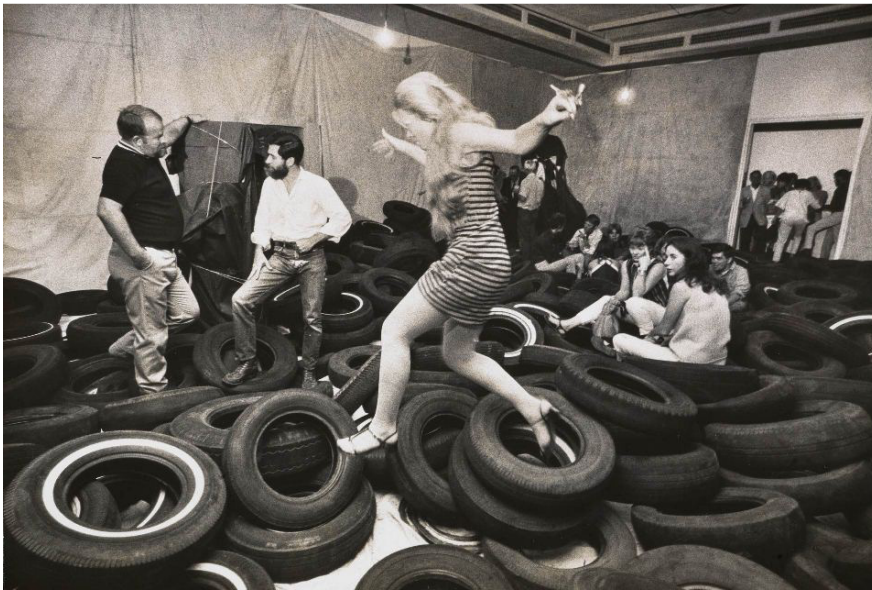


Fig. 14. Allan Kaprow, *Yard*, 1967, happening no Pasadena Art Museum

Kaprow foi artista próximo do grupo Fluxus, nos seus inícios, e as suas primeiras tentativas (no sentido do happening) foram feitas em 1957, na classe de composição de John Cage (Bosseur, 1998: 241). *Untitled Event*, uma acção musical realizada por Cage no Black Mountain College em 1952, é aliás considerada um precursor do happening, ou mesmo o primeiro happening (Zanini, 2004: p.15).

Todavia, o primeiro *happening* “oficial” teve lugar em 1959, na Galería Reuben de Nova Iorque. Trata-se de uma acção preparada por Kaprow, intitulada posteriormente: *18 happenings in 6 parts* (Fiz, 1988: 194).

O happening, sendo uma acção performativa inspirada pelo neodadaísmo, a sua especificidade é a utilização de objectos do quotidiano no momento do acto artístico:

“El happening responde a la intención de apropiar directamente la vida a través de una acción.”(Fiz,1988: 193).

De realçar que o happening, tanto a acção assim como os materiais usados, não devem ser compreendidos em termos estéticos, isto é, se é agradável ou não, mas sim, ser visto como algo de criatividade, incentivado pelo indivíduo.

O happening se diferencia do teatro, através do elemento *acaso*, ou seja, no happening o mais importante é o momento, o que acontece casualmente, enquanto que no teatro tudo que acontece é antes ensaiado. Como menciona Fiz (1988: 196):

“...le diferencia de la ‘acción’ teatral, pues en el ‘happening’ no se escenifica una acción, sino que más bien es una escenificación del material complejo, como collage del material, donde se introduce también el movimiento y la acción humana.”

No processo de acção do happening, verifica-se uma miscelânea de materiais, isto é, os materiais utilizados não são os mesmos, ocasionalmente se misturam os materiais. Em relação à estrutura, no happening designa-se “*aberta*”, pelo facto de não existir um começo, meio e um final sequencialmente (Eco,1989).

Por outro lado, as performances do movimento Fluxus eram realizadas com o objectivo de chocar, perturbar, irritar, provocar a assistência, e não simplesmente de entreter o público. De acordo com Fiz (1988:197), “*el happening se ofrece como un estímulo... suscita una especie de irritación y provocación de las costumbres convencionales de la experiencia...*”

Particularmente, as performances do happening criavam no público ou espectador depois do primeiro impacto da irritação, uma reflexão em torno da experiência vivenciada (irritação).

O Fluxus recorria ao sarcasmo, à provocação, ao cinismo em relação às conveniências e valores culturais. No decorrer do *Solo para Violino 62*, de Georges Maciunas, o instrumento é progressivamente maltratado e depois destruído (Bosseur, 1998: 254); já em *Carpenter’s Piano Piece* (1964), do mesmo autor, o executante deveria pregar uma a uma as teclas do instrumento.

Em 1967, aquando interpretava *Opera Sextronique* de Nam June Paik, em Nova Iorque, a violoncelista e *art performer* Charlotte Moorman (1933 –1991) foi detida e acusada de indecência, por tocar de seios nus. A peça supostamente visava a emancipação

sexual da prática musical, e Moorman deveria interpretar os vários movimentos do violoncelo em vários estados de nudez.¹²

Tomemos ainda como exemplo a performance da artista japonesa Shigeko Kubota (1937-2015),¹³ cuja performance intitulava-se *Vagina Painting*. Kubota, no acto da sua apresentação ficou na posição de cócoras, com o pincel preso por baixo dentro da roupa enquanto se movimentava. Esta apresentação foi realizada em 1965 durante o Perpetual Fluxus Festival.



Fig.15. Shigeko Kubota, *Vagina Painting*, 1965.

Fig.16. George Maciunas interpretando a sua *Piano Piece No. 13* (ou "*Carpenter's Piano Piece*"), Fluxhall, 359 Canal Street, Nova Iorque, 9 Maio de 1964

¹² Julgada em tribunal, Moorman obteve pena suspensa, mas foi despedida da American Symphony Orchestra. Moorman e Nam June Paik mantiveram uma colaboração de cerca de duas décadas, explorando a fusão entre escultura, música e *performance art*. Paik criou diversas obras especificamente para Moorman, e.g. *TV Bra for Living Sculpture* (1969) e *TV-Cello* (1971). Moorman faleceu de cancro em 1991, aos 57 anos de idade.

¹³ Shigeko Kubota aderiu ao grupo Fluxus após ter conhecido Yoko Ono e John Cage, durante um concerto deste último em Tóquio, em 1962. Em 1964 mudou-se para Nova Iorque onde, no ano seguinte, casou com o artista-fluxus Nam June Paik.

No entanto, este mesmo público inevitavelmente tornava-se participante na acção do happening. O que não acontecia com o público tradicional do teatro ou do concerto musical, pois este mesmo público veste somente o papel de espectador. *“Los diversos autores coinciden en afirmar que el espectador se convierte en una parte de la obra, e incluso que no hay actor ni público...”* (Fiz,1988: 198).

Com a morte do fundador do movimento Fluxus, George Maciunas em 1978, decretou-se oficialmente o fim do movimento. Entretanto, Dick Higgins considerado co-fundador, deu seguimento às actividades do movimento. Porém, a partir de 1990 com o surgimento da internet, houve a coesão de diversos artistas de toda parte do mundo no movimento, incluindo até artistas que já tinham estado antes envolvidos no movimento. Estes artistas por sua vez, se reuniam através deste meio de comunicação para juntos trocarem ideias e organizarem eventos.

Para concluir, podemos dizer que o movimento Fluxus buscou alterar de forma permanente a relação de arte-espectador, ou seja, o papel do público ou espectador que deixa de ser passivo e busca o papel de activo, designando-se de espectador-participante. O espectador-participante não só colabora na construção do sentido artístico, mas também na intervenção da própria acção performativa.



Fig.17. Performance de Ben Vautier durante os "eventos de rua" do Flux Festival em Fluxhall, Nova Iorque, 23 de Maio 1964. Ben interpretava uma peça para violino George Maciunas (Foto: G. Maciunas)

Dentro do movimento houve, porém, diversos posicionamentos. Uma das posições mais radicais, foi a do artista francês Ben, para quem a lição de Cage e do dadaísmo é que tudo pode ser música e que toda a gente pode fazer música. Considerava, portanto, que não é necessário nem útil dar concertos de música de vanguarda, e que os compositores contemporâneos não foram capazes de romper com o culto de personalidade (Bosseur, 1998: 252). Na sua opinião, Cage (que continuou uma carreira de compositor) não esteve à altura dos seus próprios ensinamentos. “A música deve libertar-se da música”, afirmou Ben, em 1966 (cit. por Bosseur, 1998: 252). Os objectivos de Fluxus deveriam ser o alargamento da consciência e uma acuidade maior aos fenómenos da vida, dos mais fortuitos aos mais banais, muito para lá de quaisquer critérios de apreciação estética.

Capítulo 4: Partituras de notação gráfica

4.1 A música na Antiguidade clássica

A música existe desde os tempos primórdios. O ser humano no seu meio pré-histórico, já enunciava a emissão de sons através de gritos ou gestos nas cavernas, como um meio de comunicação. A arte paleolítica, através dos desenhos representados nas paredes das cavernas, mostra-nos por vezes figuras que parecem dançar, cantar ou tocar instrumentos. Podemos imaginar que a voz como instrumento, i.e. a música vocal, desempenhou um papel de primeiro plano, embora seja impossível saber exactamente que relação mantinha com a dança e a expressão corporal, a marcação de ritmos ou os instrumentos de percussão.

É também provável que existissem mecanismos para que esta música pudesse ser transmitida de geração em geração. A memorização e a repetição foram certamente peças-chave, no que era concernente a preservação destes sons.

Por outro lado, sabemos que a música, entre os povos antigos, era tida como um meio de comunicação entre os deuses e a comunidade tendo assim, a voz como instrumento. Por exemplo, os povos religiosos da região da Mesopotâmia, praticavam o louvor a Deus através de hinos auxiliados a música. Portanto, o sentido musical também foi acompanhado por esse desenvolvimento, que se foi mutando, consoante as épocas. Na Grécia, a música era utilizada como um meio de aproximação às divindades com o intuito de atingir a perfeição.



Fig.18.Dançarinos e músicos etruscos (c. 475 a.C.), túmulo dos leopardos, necrópole de Monterozzi, Itália

De facto, a mitologia grega atribuía à música uma origem mágica e divina. Segundo Edith Hamilton (1983:146),

“Os primeiros grandes músicos foram os deuses. Atena não se destacou especialmente nessa arte, mas inventou a flauta, embora nunca a tivesse tocado. Hermes fez uma lira e ofereceu-a a Apolo que dela arrancava sons tão melodiosos que os deuses do Olimpo, ao ouvi-lo, esqueciam tudo o mais (...) Pã inventou a flauta de cana que canta tão docemente como um rouxinol na Primavera.”

Mas havia ainda outras personagens lendárias, como o mortal Orfeu, filho da musa Calíope das Musas e de um príncipe da Trácia, cuja lira tocava com que tanta doçura que acalmava as feras e animais selvagens (Hamilton, 1983: 147). Ou Anfião, músico exímio, que teria construído as muralhas de Tebas unicamente através do poder do som: “arrancou sons tão arrebatadores à sua lira que as próprias rochas se moveram e o seguiram para Tebas” (Hamilton, 1983: p.361) ;

“Neste obscuro mundo pré-histórico a música tinha poderes mágicos: as pessoas pensavam que era capaz de curar doenças... e operar milagres no reino da Natureza. Também no Antigo Testamento se atribuíam à música idênticos poderes: basta lembrar

apenas o episódio em que David cura a doença de Saul tocando harpa ... ou o soar das trombetas e a vozeria que derrubaram as muralhas de Jericó". (Grout e Palisca, 1994:17).

Presente na mitologia, a música estava inevitavelmente ligada entre os gregos aos cultos religiosos e festividades da cidade-estado, em que tinham como instrumentos característicos, a lira e o aulo (Grout e Palisca, 1994: 17). A lira (tal como a cítara, aliás, de que apenas diferia em tamanho) era um instrumento de cordas verticais do mesmo comprimento; o aulo (grego *aulós*) é geralmente traduzido por flauta, mas corresponde mais ao oboé ou clarinete (Pereira, 2006: 647). Estes instrumentos eram utilizados para recitações de poemas, com a particularidade de serem utilizados em cultos dos deuses Apolo e Dionísio.

Na mitologia grega considerava-se portanto que os deuses e semideuses como por exemplo Apolo, Anfião e Orfeu teriam inventado a música.

Estes Deuses, no que toca a música, possuíam um duplo papel, isto é, para além de serem considerados inventores eram também intérpretes. Estavam também ligados a concepção da existência de uma harmonia dos planetas, em que admitindo a existência de uma sintonia, o Homem deveria estar sincronizado. De referir que a música associava-se a aritmética, em que a ideia de Pitágoras (c. 570 – c. 495 a.C.) estava patente no que era concernente na relação dos números, como a chave do universo físico e espiritual num todo. A harmonia dos cosmos e sua correspondência, era tida como exemplo quando se tratava da relatividade do sistema de sons e ritmos, tendo o número como regência.

De mencionar que, nesta época da civilização grega, notabilizou-se os primeiros passos da notação musical como mecanismo para perpetuar e transmitir as melodias. Subsistem poucos fragmentos.... Cerca de cinquenta, em papiro, pergaminho, ou inscrições em pedra (Pereira, 2006: 644). Um dos mais importantes é o epitáfio de Sícilo (ou Seikilos), gravado numa estela em forma de coluna de Aidin na Turquia e

encontra-se hoje no Museu Nacional da Dinamarca¹⁴. Foi datado de ano I d.C. (Pereira, 2006: 652) e, não sendo o mais antigo é exemplo de notação musical helénica, é o mais completo. A representação das notas musicais é feita através de símbolos e letras (do alfabeto iónico), por cima do texto de uma canção, como se pode ver na imagem.

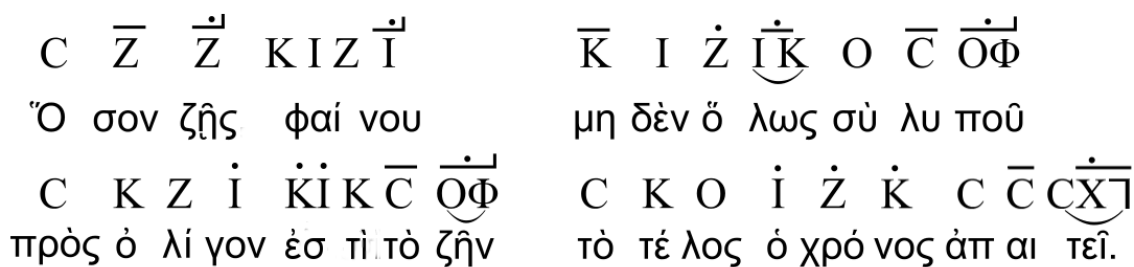


Fig.19. Epitáfio de Seikilos, letra e notação musical

Em tradução livre, pode ler-se: “Enquanto viveres, brilha/ nada de tristezas/ a vida é apenas um curto momento/ e o tempo exige um fim”. Por cima deste canto, os caracteres iónicos maiúsculos marcam a altura dos sons, enquanto as outras indicações, tal como traços horizontais e pontos, determinam a sua duração. Por exemplo, o traço horizontal indica dois tempos, enquanto um traço horizontal com braço vertical à direita indica três tempos.

Já os Romanos, apesar de em termos históricos não terem tido um impacto comparativo ao da civilização grega no que respeita às artes musicais, ainda assim a música tinha como papel, servir de mensagem em hinos cantados, em que estavam lá retratadas as vitórias conquistadas nas guerras. Entretanto, tinha também o seu papel na religião. Os instrumentos característicos desta época foram o aulo, a tibia, a tuba.

No séc. IV a.C, durante os chamados Ludi Scenici, os romanos sobretudo jovens, faziam a improvisação em canções e danças, cuja tibia era tida como instrumento de acompanhamento em espectáculos realizados, que tinham como temática a improvisação.

¹⁴ O artefacto foi encontrado em Esmirna, mas perdeu-se durante a guerra greco-turca de 1919-1922 que devastou aquela cidade. Posteriormente reencontrado, foi adquirido pelo Estado Dinamarquês em 1966.

De referir que os romanos apresentavam uma notação musical que não era fixa, pois, a interpretação baseava-se na improvisação, cujo intérprete ao criar a música orientava-se por fórmulas musicais. (Grout e Palisca, 1994: 34)

4.2 Os neumas

Aquando da discussão do processo histórico da origem da música, fez-se referência às fases, que a música sofreu com a evolução dos tempos. Como foi referido, nos tempos mais antigos a música era transmitida de geração em geração, através da oralidade.

Na Europa, durante a Idade Média, assistir-se-á a uma progressiva evolução da escrita e dos meios de registo, designadamente nos *scriptoria*¹⁵ dos mosteiros, processo que vai culminar na invenção da imprensa (impressão por caracteres móveis), por volta de 1439¹⁶. Ao longo desse período, e acompanhando a preocupação medieval pela conservação e cópia de manuscritos, pelo registo dos saberes, desenvolveram-se os rudimentos daquilo que viria a ser a moderna notação musical.

Nos mosteiros medievais não se copiavam apenas manuscritos, a igreja cristã era tida como o veículo condutor da religião exercida nesta época, e centro de cultura. Aí se desenvolveu, especialmente a partir do séc. VI, o cantochão ou o canto *gregoriano*¹⁷, sobre o qual toda a teoria posterior da chamada música ocidental se desenvolve. O repertório deste canto, facilitou no processo de memorização ou retenção da informação, e até mesmo da própria aprendizagem, de modo a que se pudesse passar da oralidade para escrita.

¹⁵ *Scriptorium*, plural *scriptoria*, designa uma sala ou uma divisória existente nos mosteiros medievais (eventualmente contígua à biblioteca) onde os monges copiavam e/ou escreviam os manuscritos.

¹⁶ Atribuída ao alemão Johannes Gutenberg (c. 1398 — 1468).

¹⁷ Em bom rigor, *cantochão* designa toda a prática de canto monofónico utilizada desde os primórdios da Idade Média (e ainda hoje praticada), a qual incluía entre outras variantes, o canto gregoriano, o moçárabe e o ambrosiano. No entanto, é habitual utilizar as designações *cantochão* e *canto gregoriano* como sendo sinónimas.

Por *notação musical*, denomina-se qualquer sistema de escrita utilizado para representação gráfica dos sons, possibilitando ao intérprete a leitura, de modo a que este possa executar uma peça musical para instrumento ou voz. Se excluirmos os Gregos, o mais antigo sistema de notação musical europeu é o sistema neumático, surgido um pouco antes do séc. IX.

Segundo Cardine (citado por Fernandes, 1998), os *neumas*¹⁸ poderão derivar dos sinais de acentuação e pontuação dos textos literários da Idade Média. Em contrapartida a esta concepção, a hipótese que os estudiosos têm como conceito aceite, é que a origem dos neumas estaria ligada a acentuação da palavra escrita, referente ao sistema de acentuação da gramática alexandrina.

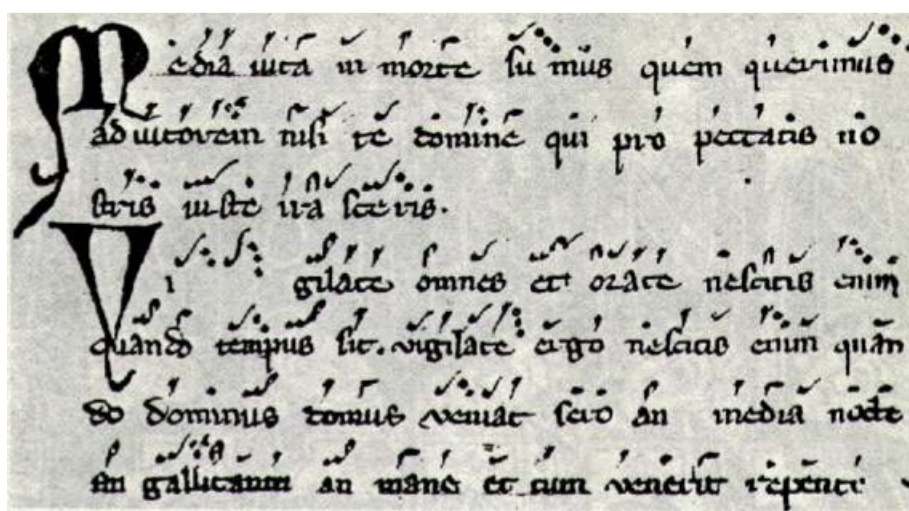


Fig.20. Exemplo de cantochão, mostrando os primeiros neumas (sinais) escritos por cima das palavras.

Desta forma originou-se o sistema de *neumas*, cuja representação é em forma de pontos ou acentos gramaticais sendo agudos e graves, e traços. Observamos que, inicialmente antes do séc. IX os neumas, eram escritos no espaço sobre as palavras ou texto, de modo a que o executante pudesse, com alguma base musical nele contida, se recordar da melodia. No entanto, a partir do séc. IX o sistema de escrita neumática, passou por diversas transformações em regiões diferentes o que culminou com a existência de diversos tipos de notações tais como alemã, aquitana, catalã, etc. Contudo, a partir do séc. XII, com o surgimento das linhas que serviam como “guia” (a

¹⁸Neuma - termo proveniente do grego que significa sinal.

futura pauta de cinco linhas) tornou-se possível diante de uma melodia observar-se que, o sinal neumático correspondente ao acento gramatical agudo representava-se por uma linha melódica crescente (a subir), enquanto que o acento gramatical grave, representava-se por uma linha melódica decrescente. Normalmente, esses sinais indicavam o momento em que a voz deveria aumentar e baixar em termos de altura do som.

A pauta¹⁹ surgiu c. do século IX, e resulta da necessidade de registrar as alturas das notas musicais. De início consistia apenas numa linha horizontal colorida. Mais tarde foi-lhe acrescentada uma segunda linha e, com Guido d'Arezzo (995-1050) e as suas *Regulae de ignoto cantu*, defende-se o uso de 3 e 4 linhas (Károlyi, s.d.: 17). Esta pauta de 4 linhas permanece, até hoje, a pauta tradicional do canto gregoriano, por vezes cantado nas igrejas.

No início do séc. VII, os sinais neumáticos apenas davam indicação de forma aproximada daquilo que pudesse ser o desenho melódico, entretanto, já transmitiam uma indicação aproximada do som. Apesar destas significações demonstrativas derivadas dos sinais neumáticos, mesmo assim, não se tornava nítida a transmissão dessa informação musical, visto que, estes sinais não apresentavam altura e duração exacta dos sons. Assim, este défice da falta de exactidão dos sons relativamente a apresentação da altura e duração, não permitia que qualquer indivíduo pudesse fazer a leitura dos sinais neumáticos, sem que a priori tivesse um certo conhecimento da música em causa.

Como primeiro passo para a concretização da invenção da pauta, onde estaria representado o sistema de notação, assistiu-se primeiro à criação de uma linha horizontal, de modo que se pudesse notar os intervalos mais pequenos. Na notação diastemática (séc.X), os sinais neumáticos eram colocados sobre o texto, mas, com uma determinada altura que era variável entre os sinais e o próprio texto, onde contudo, se identificavam os intervalos mais pequenos. Guido de Arezzo propôs que as linhas estivessem representadas a cores. A linha com a cor vermelha era

¹⁹ “Uma pauta é a linha horizontal – ou conjunto de linhas – usada para definir a altura de uma nota” (Károlyi, s.d., :16). Actualmente designa as cinco linhas paralelas em que se escrevem as notas da música.

correspondente à nota “fá”; em contrapartida, a linha que correspondia a nota “dó” estava representada a amarelo ou azul. Estas notas numa primeira fase eram representadas pelas letras “f” e “c”, que tempos depois foram transformadas em claves que absorviam os nomes das notas referidas acima, isto é, claves de fá e dó.

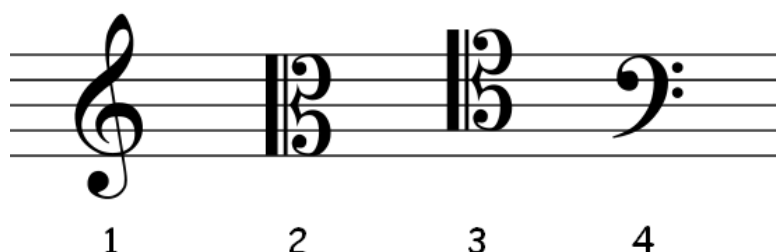


Fig.21. Pauta com as quatro claves actualmente mais utilizadas: 1) clave de sol na segunda linha; 2) clave de dó na terceira linha; 3) clave de dó na quarta linha; 4) clave de fá na quarta linha

Algum tempo depois, entre as linhas fá e dó, criou-se uma linha que passava pelo meio destas duas linhas que já existiam, representada pela letra “a” que era correspondente à nota “lá”. Mais tarde, nos finais do séc. XI, assistiu-se ao surgimento da primeira pauta, composta por quatro linhas alternada por espaços. Verifica-se que esta pauta, ao apresentar quatro linhas, dá a possibilidade de uma alteração da extensão ou das alturas das claves. Como foi referido, a sua origem é atribuída a Guido de Arezzo. Tomemos como exemplo, diante de uma pauta de quatro linhas, o posicionamento da clave, por exemplo de fá, fazendo sempre a leitura da contagem das linhas de baixo para cima, encontraríamos a clave de fá colocada na segunda linha, todavia, se pretendêssemos alterar a extensão da altura da clave de fá por exemplo para a primeira linha, fazendo a contagem de baixo para cima, observaríamos que ao invés de termos a clave de fá na segunda linha como havia referido antes, constataríamos que a clave de fá estaria colocada na primeira linha. Apenas a partir dos séculos XIV-XV, se irá verificar o surgimento da pauta composta por cinco linhas. Estas linhas estavam dispostas de forma paralela e ao mesmo tempo equidistantes entre si alternando com os espaços. Actualmente esta pauta tem também a designação “pentagrama”.

Guido D’Arezzo, ao desenvolver o sistema de notação musical, estabeleceu uma correspondência entre as alturas das notas e a sua posição na pauta, respectivamente

de acordo com a nota pretendida. Através do sistema de letras alfabéticas, nomeadamente partindo de A até G criou os nomes das notas “Do, Ré, Mi, Fá, Sol, La, Si” com base em um hino cantado de S. João Baptista:

*Ut queant laxis / Resonare fibris/ Mira gestorum / Famuli tuorum /Solve polluti /Labii reatum / Sancte Ioannes*²⁰

em que utilizou as primeiras letras de cada verso. Mais tarde “ut” retirada do primeiro verso da estrofe acima referida, foi alterada para “dó”, provavelmente a partir da palavra Dominus (Senhor, i.e. Deus).

Através dos seus feitos, Guido D’Arezzo foi considerado o inventor das notas musicais, do sistema melódico, da pauta musical e de algum modo de métodos pedagógicos que fizeram com que os seus alunos nessa época tivessem facilidades naquilo que era o aprendizado, e consequentemente também pudessem ter facilidades na interpretação de uma peça musical.

A polifonia vocal no séc. XII, trouxe para as melodias uma certa exactidão relativamente a duração das notas, ou seja, numa melodia no acto do canto, as vozes não se encontravam, o que consequentemente constatava-se uma sobreposição delas que não estava previsto. Com o surgimento do mensuralismo ou música mensurata, a duração das notas tornou-se exacta. Não obstante, a evolução dos neumas tendeu para a existência de diversas formas de escrita ou notações em diferentes regiões.

Punctum	• \	• ~	-	~	.	■
Virga	/ /	∫	l	l	∫ ∫ ∫	¶
Podatus (Pes)	∫ ∫	∫ ∫	∫	∫	∫ ∫	■
Clivis (Flexa)	∧	¶ ∫	∫	¶ ∫	∧ ∫	¶
Scandicus	∫ ∫	∫	∫	∫	∫ ∫	¶
Climacus	∫ ∫	∫ ∫	∫ ∫	∫	∫	¶
Torculus	∫ ∫	∫	∫	∫	∫	¶
Porrectus	∫	∫	∫	∫ ∫	∫	¶

Fig.22. quadro dos principais sistemas neumáticos (variantes). Da esquerda para a direita: St. Gall, Metz, N.França, Benevento, Aquitania, Quadrada

²⁰ "Para que teus servos, possam ressoar claramente a maravilha dos teus feitos, limpa nossos lábios impuros, ó São João."

Nome do neuma	Séculos IX a X	Séculos XI a XIII	Notação moderna
Virga	/ /	┐ ┌ └ └	♪
Punctum	˘ ˙	◊ ◼	♫
Podatus (Pes)	↘ ↗ !	↘ ◼	♩
Clivis	∪ ∩ ?	┐ ◼	♩

Fig.23. evolução da notação neumática para a moderna

Nos séculos XIII e XIV, inovações várias na melodia, harmonia e ritmo complexificaram a composição musical (Károlyi, s.d., p. 17). Isto levou a que alguns teóricos, com destaque para Philippe de Vitry (1290-1326), desenvolvessem novos sistemas de notação. O tratado *Ars Nova*, atribuído a Vitry, explicava os novos princípios por oposição à “arte antiga”. O sistema de notação musical inventado por Vitry tem semelhanças com o sistema actual, da pauta musical de cinco linhas, ou pentagrama. Todavia só no século XVII se concordou com a sua utilização generalizada. Muitos compositores consideravam mesmo necessário utilizar mais de cinco linhas.



Fig.24. notas quadradas (evolução a partir do neuma) no livro de cânticos *Graduale Aboense*, Finlândia, séc.s XIV-XV.

Também o desenho das notas se alterou. As primeiras notas eram quadradas. No séc. XV as figuras representadas na pauta, embora já próximas das actuais, ainda tinham um formato de losango. Algum tempo depois, viu-se a necessidade de desenhá-las num formato arredondado, para que fosse possível a agilidade no acto da feitura dos desenhos das figuras.



Fig.25.notas musicais em formato de losango

4.3 A partitura moderna: séc. XVIII

A partir dos séculos XVII e XVIII, a notação musical tenderá a estabilizar. A transição das notas para um formato arredondado foi, em parte, resultado da invenção e disseminação da impressão musical, ou seja, ao invés de se fazer o desenho da pauta com as respectivas notas musicais manualmente, passou-se a utilizar o mecanismo de impressão. Também era já possível fazer o registo dos elementos como métrica, ritmo, velocidade e altura. A existência de música impressa, circulando pelos vários países da Europa, contribui para standardização da notação musical, impedindo as variantes regionais.

Todavia, após o período dito “clássico”, que abrange o final do século XVIII e parte do século XIX (i.e. um período que vai aproximadamente de 1750 a 1820), a época seguinte foi marcada de forma significativa, pela constatação da ruptura drástica das convenções existentes e não só, também por dar início a várias tendências musicais. Como resultado notabilizou-se uma certa distância entre o artista e o público, público este que de certo modo, considerava *diffíceis* as obras deste período. Estas obras tinham enfoque para as percepções sensoriais, percepções abstractas e de certo modo para as inovações.

Após o romantismo (1804–1910), em que os compositores focalizavam suas obras na expressão de sentimentos em detrimento da estética, o impressionismo que foi o período que se seguiu e que inicia a época moderna, teve um especial desenvolvimento em França. Os compositores impressionistas franceses preocupavam-se em inserir nas suas obras formas de organização sonora diferentes das escalas maior e menor, utilizando os modos e as escalas pentatônica e de tons inteiros por exemplo. Tomemos como exemplo alguns compositores dessa época como Eric Satie, Maurice Ravel, Claude Debussy e outros.

Claude Debussy considerado o pai da música moderna, a sua obra intitulada *Pelléas et Mélisande* uma ópera de 1902, foi considerada importante para aquilo que seria o início do modernismo musical em França.

Todavia, a partitura da obra *La mer* (1905), do compositor Claude Debussy, é um outro bom exemplo da música impressionista.

Claude Debussy
La Mer

PETITE FLÛTE

Nº 1. – De l'aube à midi sur la mer

Très lent
TACET jusqu'au [7] Gde Fl.

1 8 12 2 9 9 Harpe

pte FL.

mf molto cresc.

Gde Fl.

ff

von t.

pte FL.

ff

13 3 Très modéré 10 14 Très lent 3 15

Retenu

pte FL.

ff ff ff ff a Tempo P

Fig.26. obra *La Mer* (1905) de Claude Debussy

No entanto, seguiu-se notoriamente o processo evolutivo no que é concernente às partituras modernas. Debussy em suas posteriores obras inovadoras notava-se um total abandono dos cânones tradicionais, uma vez que a sua pretensão nestas obras seria apresentar uma nova concepção em termos de construção musical, nomeadamente ao nível do timbre, das texturas e das formas de organização base utilizadas.

O austríaco Anton Webern foi também compositor cuja música já mostrava total tendência da ruptura dos cânones tradicionais. As suas músicas estavam repletas de inovações rítmicas, dinâmicas, de timbre e principalmente da forma de composição dodecafónica. Tanto Webern, como o compositor Alban Berg também de origem austríaca, pertenceram a *segunda escola de Viena*, tendo como mestre Arnold Shoenberg entre 1904 e 1911. Os três fazem parte do chamado expressionismo musical.

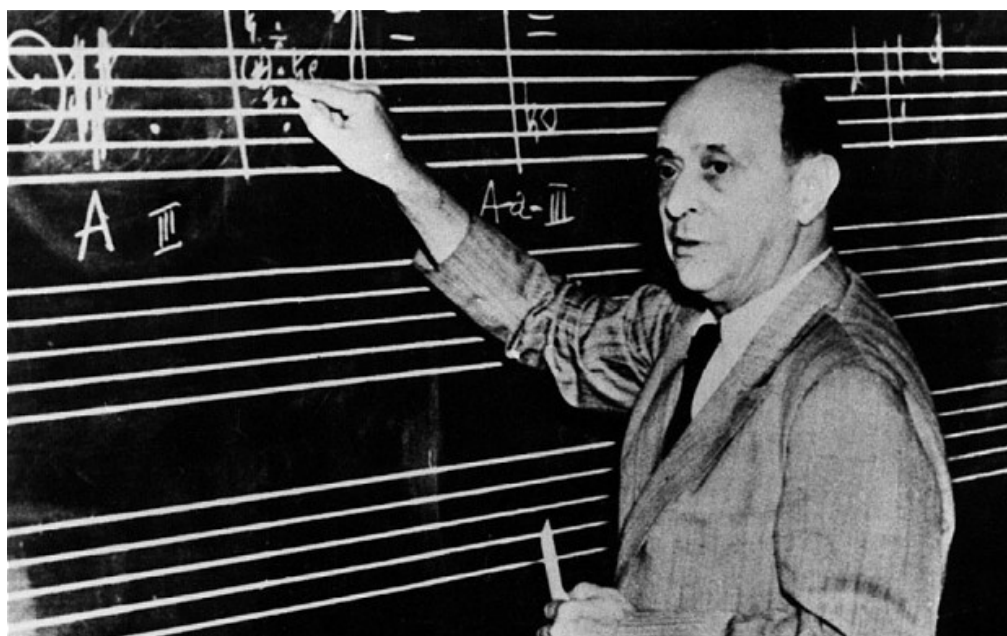


Fig.27. O compositor austríaco Arnold Schoenberg

Em especial Schoenberg, notabilizou-se ao publicar, em 1922, a sua “lei da não repetição de notas”, que estabelecia que nenhuma nota poderia ser repetida antes de

todas as outras onze terem ocorrido na composição. Esta organização das notas em sequências, ou séries de doze, deu origem ao nome dodecafonismo (ou serialismo, nome porque também é conhecido). Schoenberg recorreu a este princípio para substituir a tonalidade, garantindo assim unidade e coerência a uma peça atonal. No dodecafonismo, as 12 notas da escala cromática (7 notas padrão da escala diatônica acrescidas de 5 tons intermédios) são tratadas como equivalentes, configurando uma relação ordenada e não hierárquica.

Alban Berg era considerado o “romântico do dodecafonismo” pelo facto de em suas obras estarem patentes a expressividade e o drama. Tomemos como exemplo a ópera *Wozzeck* e o *Concerto para violino*.

No entanto, Igor Stravinsky, compositor russo, também utilizava em suas obras o dodecafonismo de Schoenberg, especialmente após a década de 1950. Stravinsky foi considerado um dos compositores mais importantes do séc. XX. Através das suas obras, como por exemplo *A sagração da primavera* (1913), um balé composto por Stravinsky e pelo coreógrafo Vaslav Nijinsky, modificou a maneira de pensar dos compositores posteriores com relação à estrutura rítmica. Mais tarde, a partir de 1950 ao utilizar o serialismo permitiu com que através das suas obras fosse notório a construção de ideias melódicas desenvolvidas através de duas ou três notas, clareza da forma estrutura rítmica e outros.

Nas décadas de 1950 e 1960, Pierre Boulez (1925-2016) e Karlheinz Stockhausen (1928–2007), entre outros, compuseram música que ia além da série de doze notas, desenvolvendo o que viria a chamar-se *serialismo integral*.²¹ Este baseia-se em séries, i.e. sequências numéricas, para ordenar todos os parâmetros do som de uma peça musical: intensidade, duração e timbre.

Tanto Boulez como Stockhausen foram alunos do organista e compositor francês Olivier Messiaen (1908 –1992), cuja obra estava ligada a preocupações religiosas e humanísticas, e se inspirava no canto dos pássaros e noutros elementos exóticos.

²¹ De modo a distingui-lo do *serialismo dodecafónico*. Alguns autores dizem apenas *serialismo* (embora, em bom rigor, o dodecafonismo também seja considerado uma forma de serialismo).

Messiaen acreditava que o ritmo era o elemento fundamental da música, e utilizava-o recorrendo a diversas relações numéricas, que estabelecia-se a partir de elementos não musicais. Juntamente com a designada *música aleatória* de Cage, o serialismo teve enorme influência na composição musical do pós-Segunda Guerra Mundial.

4.4 Notação gráfica

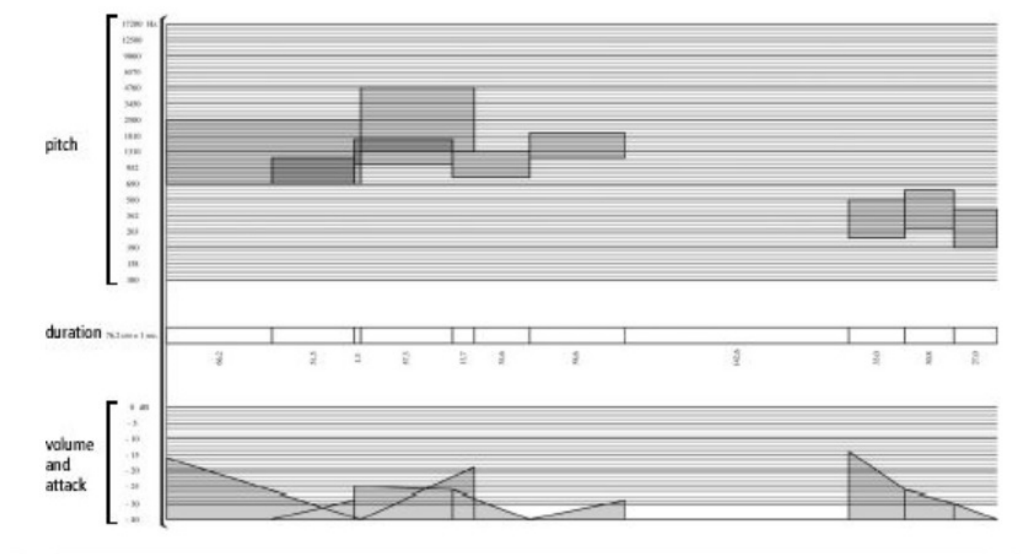


Fig.28. Stockhausen, *Elektronische Studie II* (1954), abertura

Como foi referido no Capítulo 2, Umberto Eco (1986, pp. 212-214) utiliza a música de Cage como um dos melhores exemplos daquilo a que ele chama “obra aberta”. No caso específico da música, isto implica uma renovação do papel do performer/intérprete, tornado agora co-criador da obra.

Enquanto na música de notação convencional o executante procura interpretar a partitura exactamente como ela está escrita, nas partituras de notação gráfica de Cage, o executante ou performer é obrigado a realizar determinadas escolhas interpretativas. Na verdade, pode mesmo considerar-se que esse é um dos objetivos do compositor, ao utilizar uma escrita ambígua, aberta a diferentes interpretações ou re-criações.

Ou seja, o novo sistema de notação “gráfica”, desenvolvido por Cage e por outros compositores como por exemplo Karlheinz Stockhausen (1928–2007), apresentava

signos novos, não-convencionais e por vezes abstrusos, determinando uma sonoridade menos previsível, i.e. uma estrutura sonora mais aberta.

Um caso extremo de “abertura” ou imprevisibilidade da obra seria 4’:33” de Cage, na qual o compositor e o intérprete(s) não podem predizer de maneira alguma qual será o resultado sonoro da mesma (Quaranta, 2008, p.45). Não obstante, para exemplificar o conceito de imprevisibilidade/ abertura, estudaremos de seguida uma outra composição de Cage para piano, *TV Köln*(1958).

O elemento básico do tradicional sistema de notação musical é a nota, conceito que representa um único som e suas características básicas: duração e altura. Em termos de simbologia utilizada (signos gráficos), a “figura” indica o valor de duração da nota: semibreve, mínima, semínima; as “claves” determinam a faixa de frequências inscrita na pauta: clave de sol indica a nota Sol³ na segunda linha da pauta, etc. A notação musical permite ainda representar uma série de outras características, e.g. variações de intensidade, expressão ou técnicas de execução instrumental: acentos, ornamentos, etc.

No entanto, como pode observar-se na **Figura 29**, os símbolos utilizados por Cage na partitura de *TV Köln* “não representam em si uma ideia sonora única, mas uma intenção sonora”. Ou seja, “o compositor utilizou signos de conteúdos semânticos tão abertos e indiferenciados que não é possível, por exemplo, solfejar essa obra, já que as possibilidades sonoras são praticamente infinitas” (Quaranta, 2008, p.44), e o resultado sonoro imprevisível. Nesta peça, de que se destaca, uma vez mais, a grande importância dada ao silêncio, Cage sugere uma sequência de acções musicais pouco específicas. Como refere Quaranta (2008, p.45):

“A obra T. V. Köln consta de uma folha de instruções à maneira de bula com quatro sistemas determinados com colchetes. Nela não está definida a duração da obra. O compositor colocou notas ou por cima ou por baixo de uma linha, sugerindo altura, durações ou amplitudes, mas não existe um parâmetro determinado para saber qual altura, duração ou amplitude, cabendo a cada intérprete a possibilidade de entender à sua maneira”.

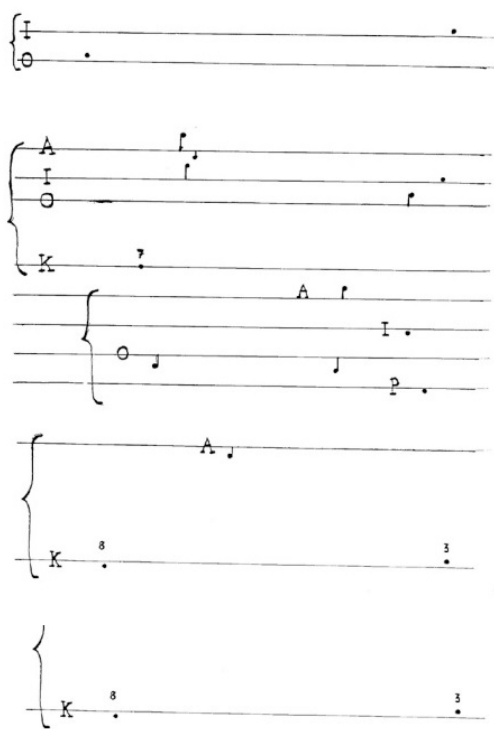


Fig.29. John Cage, **TV Köln** (1958).

Por outro lado, na partitura aparecem diversas letras que representam acções a seguir (ibid.):

P: ruído em qualquer lugar do piano (interior ou exterior);

I: ruído no interior do instrumento;

O: ruído na superfície externa do instrumento;

K: o som nas teclas do instrumento, e o número que acompanha o signo significam a quantidade de teclas que devem ser tocadas simultaneamente;

A: ruído livre proveniente de qualquer fonte sonora

Deste modo, uma partitura que apresente uma notação tradicional pode ser sonoramente previsível ao primeiro olhar, por qualquer músico treinado em solfejo, mas tal não é possível nas partituras de notação gráfica de Cage. Como pode ver-se no exemplo acima, *T.V. Köln* que está longe de ser o mais radical de todos eles, a simbologia utilizada não representa sonoridades previsíveis. O universo que essas marcas e símbolos representam é quase infinito, determinando uma maior liberdade, mas também maior responsabilidade do intérprete, tornado agora co-criador da obra.

Conclusão

Esta dissertação teve como objectivo investigar o modo como as partituras de notação gráfica de John Cage, desenvolvidas no contexto da música experimental das décadas 1950-60, e do movimento Fluxus, contribuíram para um novo entendimento da relação entre compositor e intérprete. Para tal, procurei investigar como ponto de partida, a origem da notação musical, ou melhor dizendo do sistema de notação actualmente mais utilizado, i.e. o sistema ocidental que utiliza um conjunto de símbolos (figuras, pausas, claves) grafados sobre uma pauta de 5 linhas.

Constatei que o antepassado directo dessa notação musical, o sistema de neumas teve o seu surgimento na Idade Média. Era utilizada na Igreja Cristã, para notação dos cânticos de nome “canto gregoriano”. Numa primeira instância, os neumas eram escritos sobre as palavras ou texto, para ajudar na execução da música. Mais tarde, as notas passaram a ser representadas com distâncias variáveis em relação a uma linha horizontal, representando as alturas. Por volta do século X, foram introduzidas “figuras” para representar durações relativas entre as notas. Passou a utilizar-se uma pauta de quatro linhas, depois de cinco. Da representação em forma de sinais, evoluiu-se para um formato quadrado, até chegar a um formato arredondado que hoje conhecemos.

Não obstante, a ruptura da notação convencional já no séc. XX, veio a transformar o sistema de escrita musical para um sistema de notação que se representava graficamente, assim como assistiu-se à transformação das partituras constituídas por cinco linhas para uma novo formato de partitura (gráfica), com ausência total das cinco linhas.

Portanto, a época contemporânea revolucionou e trouxe uma nova forma de pensar e de fazer música. Um claro exemplo é a figura incontornável do compositor John Cage que através das suas obras, procurou trazer uma nova forma de fazer música. Mostrou que a música estava para além daquilo que se considerava padrão musical, combinando som ambiente e silêncio que foi notório, por exemplo na sua famosa obra 4'33'.

Cage veio portanto, combater o entendimento de música enquanto um conjunto de composições tonais. Para ele o elemento acaso, também estava incluso na composição musical.

Música é arte, existe uma interligação no mundo das artes. Elas se influenciam umas às outras. Nas décadas de 1950-60 as artes plásticas foram de grande influência no que concerne a música, e vice-versa. John Cage na obra 4'33" no processo de composição desta obra, inspirou-se em um dos trabalhos do pintor Robert Rauschenberg. Por sua vez, Cage também serviu de fonte inspiradora para o movimento Fluxus, através das suas aulas na New School for Social Research, e trabalhos composicionais.

O grupo Fluxus, de que faziam parte antigos alunos de Cage, como os compositores Dick Higgins e George Brecht, ou o artista plástico Allan Kaprow, ou meros conhecidos como o músico La Monte Young, ou a artista conceptual Yoko Ono, privilegiava os happenings e as performances interativas. Como vimos no Capítulo 3, o público era convidado a participar nesses eventos, procurando-se mas eliminar a tradicional barreira entre artista especializado, público não-artista, na convicção de que “todo o ser humano é um artista” (Almeida, 2012: 156).

Quando me propus investigar este tema, “Cage e a notação gráfica” fui percebendo ao longo da pesquisa, que a preocupação dos artistas contemporâneos no que concerne as artes, particularmente para os fazedores da música experimental era valorizar e relevar o “conceito” e colocar o público a reflectir. O mesmo acontecia para o happening e a performance art, em que alguns artistas ao fazerem as performances como é o caso da artista Shigeko Kubota, Vagina Painting, de 1965, tinham como objectivo para além de relevar o conceito, colocar o público perante uma situação desconfortável, de choque, seguido de uma reflexão.

Constatei ainda que, à medida em que se notabilizava as transições da época moderna para a época contemporânea, ou pós-moderna acontecia também em simultâneo uma alteração no conceito de performance, em especial da performance musical. Ou seja, antes de apresentadas as performances passavam por um processo de preparação e ensaio. Todavia, ao longo do tempo particularmente na época contemporânea as performances, já não são – ou nem sempre são – ensaiadas. Isso reflecte-se não só para o acto da performance, mas também, na constituição da própria partitura, que apresenta símbolos gráficos não convencionais, os quais, como vimos no Capítulo 4, podem “estimular o intérprete a realizar escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes” (Quaranta, 2008, p.42).

Além disso, o papel do público também sofreu transformações, isto é, antes o público diante de uma obra limitava-se apenas a visualizar e/ou ouvir as obras, mas hoje-em-dia este mesmo público diante de uma obra contemporânea, tem um novo posicionamento perante a obra. Este público reflecte acerca dela, e de alguma forma contribui com sua interacção, fazendo assim também parte da obra.

Podemos dizer que a criatividade sempre foi o fio condutor para a produção dos trabalhos artísticos. No entanto, esta criatividade e/ou inovação acrescida de liberdade, notabiliza-se principalmente em trabalhos artísticos pertencentes à época contemporânea.

Foi igualmente revelador para mim perceber dentro do Mestrado em Criação Artística Contemporânea que através de um objecto sonoro, fosse possível desenvolver trabalhos criativos que transcendessem a padronização musical.

Bibliografia

ALMEIDA, Ana Paula (2012). Fluxus e a Música do-it-yourself. Judson Dance Theater e o Movimento do Quotidiano, in Margarida Acciaiuoli & Paulo Ferreira de Castro (org.), A Dança e a Música nas Artes Plásticas do Século XX. Lisboa: Eds. Colibri, pp.155-162.

Bosseur (1998) Jean Ives, Musique et arts plastiques : interactions au XXe siècle, Paris: Minerve

Cage, John (1991), "An autobiographical statement". Southwest Review, Vol. 76, n.º 1 - --disponível em: <http://web.a.ebscohost.com/ehost/detail/detail?sid=03d12fcc-48e7-40bb-a31c-494cafd4facb%40sessionmgr4004&vid=0&hid=4104&bdata=JnNpdGU9ZWWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d&preview=false#AN=9705082899&db=a9h>

Cavalheiro, Juciane dos Santos (2007). "A voz e o silêncio em 4'33", de John Cage", 16.º Congresso da ALB/Associação de Leitura do Brasil, Universidade Estadual de Campinas, Brasil, 13 a 10 de Julho. url: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss04_08.pdf

COSTA, R. L. Moares (2009). A ideia de jogo em obras de John Cage e no ambiente da livre improvisação. Per Musi [Univ.Federal de Minas Gerais], n.19, pp. 83-90.

ECO, Umberto (1986). Obra Aberta. São Paulo, Editora Perspectiva.

ECO, Umberto. (1986). Zen e o ocidente. In U. Eco, Obra Aberta. São Paulo: Editora Perspectiva, pp.203-216.

FERNANDES, José Nunes. "Paralelismo entre história e psicogênese da escrita do ritmo musical". *Psicologia USP* [online]. 1998, vol.9, n.2, pp.221-247.
<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-65641998000200009>.

GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. (2007). *Historia da musica ocidental*. Lisboa: Gradiva-publicações, 1 ed.

Guggenheim Museum (s.d.), "White Painting", in *Singular Forms (sometimes repeated): Art from 1951 to the present*
http://pastexhibitions.guggenheim.org/singular_forms/highlights_1a.html

Heller, Alberto Andrés (2008), *John Cage e a poética do silêncio* [tese de doutoramento], Florianópolis: UFSC /Universidade Federal de Santa Catarina

Herzfeld, Friedrich (s.d.) *Nós e a música*, Lisboa: Livros do Brasil) Tradução, prefácio e notas do Prof. Luiz de Freitas Branco Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d.

Károlyi, Otto (s.d. [1976]), *Introdução à Música*, Mem Martins : Europa-América

Lucie-Smith, Edward (1996). *Visual Arts in the 20th century*, Londres: Laurence King

Pereira, Maria Helena da Rocha, *Estudos de história da cultura clássica* (Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian), vol. 1 *Cultura Grega* Vol. 2: *Cultura romana*

Pryer, Anthony (2011), "Notation", in Alison Latham (ed.), *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press [Online Version]
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acre-f-9780199579037-e-4761>

QUARANTA, Daniel (2008). "A escrita musical como meio para a abertura conceitual da obra musical", XVIII. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), S. Salvador, Brasil.

Reszler, André (1977), *A Estética Anarquista*, Braga: Ed. Eros

RICAPITO, Laura Rosseti (2011). *Videoarte: del cine experimental al arte total*. Cidade do México: Universidade Autónoma Metropolitana.

SCHNEIDER, Sergio; SCHIMITT, Cláudia Job. 1998. "O uso do método comparativo nas Ciências Sociais". Cadernos de Sociologia, Porto Alegre, v. 9, pp. 49-87

Sousa, Maria N. Valente de (2012), A Evolução da Notação Musical do Ocidente na História do Livro até à Invenção da Imprensa [dissertação de mestrado]. Covilhã: Universidade da Beira Interior

Zanini, Walter (2004), "A atualidade de Fluxus", ARS (São Paulo) vol.2 no.3, pp. 10-21
url: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202004000300002>